

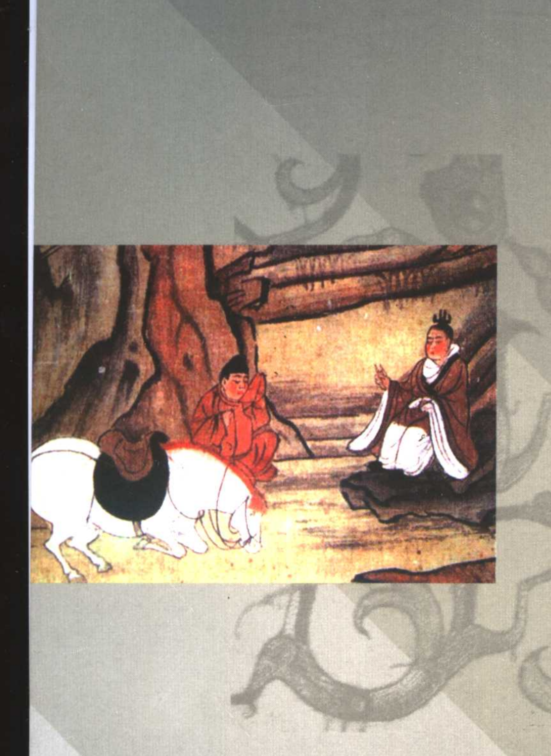


史论系列教材

中国插图艺术史话

祝重寿　编著

清华大学出版社

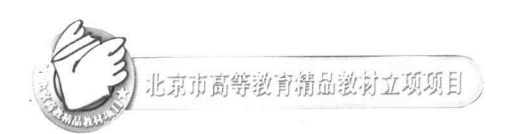




ISBN 7-302-11283-5

9 787302 112839 >

定价：46.00元



史论系列教材

中国插图艺术史话

祝重寿　编著

清华大学出版社
北　京

北京市高等教育精品教材立项项目

编 委 会

前言

由清华大学美术学院教师编著的北京市高等教育精品教材立项项目中的教材，从现在起将陆续出版发行。

清华大学美术学院（原中央工艺美术学院）是我国从事艺术教育的著名高等学府，自1956年创办以来，聚集了一批在国内有影响的艺术专业学术带头人，拥有雄厚的师资力量。经过长期实践积累，形成了优良的学术传统与平实求是的学风，注重艺术与科学的结合，建构了较完善的学科布局，形成了具有中国特色的研究型艺术教育体系，并取得了丰硕的教学成果，培育了一届又一届优秀的艺术人才，为国家经济和文化建设做出了重要贡献。目前，学院设有设计分部、美术分部和史论分部，10个专业系。具有设计艺术学和美术学两个学科的硕士和博士学位授予权，设有艺术学博士后科研流动站。2002年1月，“设计艺术学”被教育部评为全国高等学校重点学科。

改革开放以来，全国高等教育中艺术设计教育的发展速度很快，各高校纷纷开设此类专业，作为直接为国家经济建设培养艺术设计人才的学科，肩负着更大的责任。艺术设计已成为增强国家竞争力的一种重要手段，发展艺术设计教育，为国家建设培养高级艺术专业人才，是国家经济建设和社会可持续发展的需要。

随着社会的发展，艺术教育将面临前所未有的挑战和机遇，面对新的形势，更需要进一步深化教育改革。教育改革和学科建设的重要方面是抓好课程建设和教材建设，本项目系列精品教材涉及到艺术设计、绘画、雕塑、艺术史论及工艺美术等诸学科，反映了学院优良的学术传统和学术优势，体现了我们致力于建构有中国特色的艺术教育体系的不懈努力。清华大学美术学院从建院伊始就将“为人民大众的生活而设计”作为艺术教育的主旨，确立了艺术为生活服务、为国家的经济和文化建设服务的办学思想。从20世纪50年代参与北京十大工程的设计与建设、70年代北京机场壁画创作到80、90年代一系列国家重大工程的设计与建设项目，学院始终将教学和艺术实践与国家的经济和文化建设相结合，并在社会实践中得到提高和发展。

近五十年来，学院一直在探索一条既具现代性又具民族性的艺术教育发展之路。一方面立足于本民族传统，自觉以民族文化艺术为基础，继承中国工艺美术的优秀传统，注重向民间艺术学习；一方面关注国际相关学科的发展，在全国最早引入现代设计教学理念和教学体系，借鉴国外先进的设计、创作经验，并融合到现代艺术教学与设计、创作之中。经过几十年的努力，通过不断探索、改革，学院的教学体系、内容、方法以及教材不仅具备了一定的前瞻性，而且具备了中国文化艺术的深厚底蕴，更加适应新的时代要求。

我希望通过本项目系列教材的出版，为广大师生提供更多的选择和参照。教材中存在的不足之处，还希望得到大家的批评指正。

清华大学美术学院院长　王明旨

2004.7

序

三四年前，在参加“景德镇国际民间陶艺研讨会”途中，我与祝重寿教授相识。北京赴会的学者、艺术家在火车上闲谈，当时我与重寿教授谈我国插图艺术方面的话题，得知他正在准备撰写一本中国插图史的著作。

祝教授这部著作去年已经完稿，今年出书，请我写篇短序，基于我自已热爱，并多年专职从事插图艺术创作之情，就答应下来了。

重寿先生在清华大学美术学院艺术史论系从事教学工作，有渊博的艺术学识和丰富的教学实践，他主攻中外美术史和工艺美术史(为教学主课)，著有《中国壁画史纲》(文物出版社1995年出版)、《欧洲壁画史纲》(文物出版社2000年出版)、《东方壁画史纲》(文物出版社即将出版)等艺术史论图书。本书中部分章节(《应当开创中国插图史的研究》、《插图和壁画是人类绘画最重要的两大画种》、《刘龙田刊本〈西厢记〉插画的再认识》等)近年已在艺术杂志(例如《装饰》)上发表，得到了艺术界、出版界业内人士和读者的好评。我读过《中国插图艺术史话》书稿后有一些学习体会，分述如下。

我国插图艺术历史悠久，作品精湛。早在一千多年前，我国就有了精美的木版插图——唐代咸通九年(868年)的《金刚经》卷首插图。从唐代至明代，中国木版插图已经发展到鼎盛时期。18世纪到20世纪初欧洲插图艺术日益发达。20世纪30年代我国著名的文学家鲁迅、曹靖华、萧乾等先生将外国版画介绍到中国来，推动了“新兴版画运动”的发展，也推动了中国现代插图艺术的发展。新中国建立后，各出版社组织一批优秀画家从事插图创作。艺术创作与理论研究应是并行的，但我国插图艺术同其他画种一样，理论研究一直落后于创作实践。《中国插图艺术史话》是我国当今惟一的一部论述我国插图艺术史的理论著作。它填补了中国插图史研究上的一项空白，有助于我国插图艺术事业的发展。

在《应当开创中国插图史的研究》一文中，作者指出插图在艺术与文献两方面的巨大价值，提到“中国插图艺术代表了中国人物画的艺术风貌，追求神似，讲究意境，构图灵活，以线造形，生动传神……艺术水平很高，在世界画坛上独树一帜。由此可见，中国插图艺术在中国绘画史上有着举足轻重、不可或缺的重要地位”。同时也提到，“中国古籍历来就包括文字和插图(图籍)两大部分，可是我们的古籍整理与研究工作，一直是只见文字，不见图籍(插图)。中国古籍图文并茂，互相说明，缺一不可，这样才能全面、正确地理解‘古籍’二字，因此对中国插

图史的研究也为古籍整理填补了一项空白”。

作者认为插图和壁画是人类绘画最重要的两大两画种（《装饰》，2002.11），并从时间最早、地域最广、内容最丰富、人民性最强、装饰性最强、艺术水平最高、影响最大等方面加以论证，这一观点为今后中外美术史的探索与研究提供了可信的论据。

在一部文学作品中，插图是作家与画家在文字与美术上紧密结合的一种艺术形式，二者互相补充。插图艺术所具备的价值包括艺术性和思想性两方面。我国古代和现代各个时期的珍贵插图，都为文史研究提供了大量真实可靠的形象资料。作者在《中国古代木版插图不宜称作“版画”》一文中，指出我国唐代以后的木版插图不应作为“版画艺术”来研究，认为“中国古代木版插图是白描(线描)插图的复制品(印刷品)，好的插图要求如实复制画稿，不露刀痕，不见刻工，根本就不讲刀刻、木味等，与其称之为‘版画’，还不如说它是‘白描’(线描)更确切。它是复制笔意，而不是创造刀法……由此可见，我们长期以来将中国古代木版插图定位在‘版画’上是一大误导。”

见解独到，论证具体，学术思维横向的论题贯穿到书的很多章节之中。例如作者在明代戏曲图书《刘龙田刊本〈西厢记〉插图的再认识》一文中，坦然直陈自己的意见，对中国版画史上“建阳刘龙田刊本《西厢记》插图影响了金陵插图”这一定论提出了质疑，认为不是建阳影响了金陵，而是金陵富春堂、世德堂插图影响了建阳。

《中国插图艺术史话》一书的出版，不仅对我国插图艺术理论研究和创作实践有所贡献，而且对艺术院校艺术理论教学和各画种的理论研究也提供了一些可贵的学术依据。

张守义

2005年2月于京城

（张守义先生是中国书籍装帧艺术委员会主任）

目录

第1讲 插图和壁画是人类绘画最重要的两大画种

人类绘画史像一条五彩缤纷的河，源远流长，波澜壮阔，奔流不息。壁画和插图是世界绘画史上最古老、最重要的两大画种。但因年代久远，渐渐被人遗忘，以至于我们今天的美术史、绘画史都不提，或很少提，即使提及，也没有将它们放在应该放的重要地位上。今天本文重提它们的重要性，就是要恢复世界美术史、绘画史的真实面目，以期引起人们的关注。

壁画画在墙上，美化建筑，说明建筑，属于建筑装饰绘画。壁画除手绘壁画外，还有浮雕壁画和各种材料的工艺壁画。古代的浮雕壁画原来都上颜色，只是后来因年代久远都脱落了而已，并非我们今天所看到的那样光秃秃的（实际上不论中外，古代雕塑都施彩绘，雕塑不上颜色是从文艺复兴时才开始的）。

插图画在书上，美化书籍，说明书籍，属于书籍装饰画。插图除手绘插图（写本插图、细密画）外，还有雕版印刷的插图，一般是木版雕印，故称“木版插图”（印本插图）。木版插图往往被称做“版画”，笔者以为不妥，笔者认为木版插图是复制素描（白描、线描）原画，而版画是为了表现刀刻、木味之美，二者目的不同，追求不同，效果（画风）也不同，不能混为一谈。

壁画和插图都属装饰画，一大一小，贯穿于整个世界绘画史。

壁画和插图都是人类绘画史上最古老的画种。

且不说原始社会旧石器时代的岩画。笔者对所谓的“原始岩画”一直持怀疑态度，拙作《中国壁画史纲》（文物出版社1995年出版）已有阐述。

目前所知世界最早的绘画都是壁画。

例如中国，春秋战国时期绘画和雕塑刚刚从工艺美术中分化、独立出来。目前已知最早的绘画作品是古文献上记载的春秋时代东周庙堂壁画（《孔子家语》）和战国时代楚国庙堂壁画（屈原《天问》），现存最早的壁画实物是秦代首都咸阳的宫殿壁画残片，与上述战国楚国庙堂壁画相距不到百年，都距今约有2200多年。此外这时还有帛画（湖南长沙战国楚墓出土的帛画，属工笔重彩画）。此后1200年（公元10世纪）才出现水墨画。这1200年一直以壁画、插图和工笔重彩卷轴画为主。

欧洲现存最早的绘画也是壁画，即克里特壁画，距今约有3500年。此后3000年（公元15世纪）才出现油画，这3000多年一直以壁画和插图为主。

古埃及现存最早的绘画也是壁画，即古王国时的墓室壁画，多为浮雕彩绘壁画，距今约有4500年。

再如西亚现存最早的绘画也是壁画，即古代两河流域文明苏美尔－阿卡德的纪念碑浮雕壁画，距今约有4500年。

印度现存最早的绘画也是壁画，即阿旃陀壁画（公元前1、2世纪—公元6、7世纪），距今约有2000多年。

墨西哥现存最早的绘画也是壁画，即古典期（3世纪—9世纪）壁画，距今1500年左右。

上述六大文明古国的绘画史都表明，世界最早的绘画是壁画。

插图也是人类最古老的一大画种。

且不说最早的文字都是象形文字，既表意，又造形；既是文字，又是绘画；既有可读性，又有观赏性。一般来说，有了文字就有书籍，有了书籍就有插图，所以历来都是“图书”并称，很难分开。但是目前所见，保存下来的图书年代都比较晚，这是因为图书材料不易保存，早期的图书毁灭殆尽，能流传至今的可谓凤毛麟角，其中的插图就更是微乎其微了。由此可见，插图艺术是人类绘画宝库中的宝中之宝、重中之重，应引起我们足够的重视。各国古代图书的材料不尽相同，这是由各国的环境物产、风土人情所决定的。

中国现存最早的书是写在丝帛和竹木上的，即战国时代的帛书和简牍（当然刻在甲骨、青铜器、石头上的文字也算书，那是广义的书，就更早了）。中国现存最早的插图就画在战国帛书上，是1942年长沙楚墓出土的帛书插图，帛书中间是文字，四周画十二神像，采用工笔重彩勾线平涂画法，现藏美国耶鲁大学博物馆。这幅帛书插图与长沙楚墓帛画及上述楚国庙堂壁画差不多同时，距今约有2200多年。唐代发明雕版印刷复制技术，发明木版插图，创作了人类最早的印刷品——《金刚经扉画》（唐代咸通九年，868年）。从此以后开创了由唐至清这一光辉灿烂的木版插图时代。这是一段“体面的历史”（鲁迅《“木刻纪程”小引》），是中国绘画最重要的组成部分之一。而唐代以前仍然是手绘插图时代。

古埃及现存最早的书是写在纸草上的纸草文书，现存最早的插图是画在纸草文书上的《死人书》插图，也是采用工笔重彩勾线平涂画法，作于新王国时期（公元前16世纪—公元前11世纪），距今约有3000多年，可能是目前所知世界上最早的插图。

古西亚最早的书是楔形文字泥版文书，最早的插图可惜没有流传下来。但是举世闻名的《汉谟拉比法典纪念碑》具有插图艺术的性质。《汉谟拉比法典》成于公元前18世纪，是世界上最早的成文法之一，用楔形文字刻在纪念碑上。纪念碑上图下文，互相配合，互相说明，堪称世界上最早的插图作品之一。西亚两伊现存最早的插图艺术是伊斯兰细密画插图，堪称世界上最精美的插图艺术之一。

古印度最早的书是写在树皮、树叶、竹木、棉布上的文书，最早的插图是贝叶经插图。贝叶经是佛教经典，是用铁笔刻写在贝多罗（梵文）树叶上，公元1世纪—10世纪流行，以后广泛影响中亚，中国新疆、西藏、云南，尼泊尔，东南亚等地。近代（16世纪—19世纪）细密画插图大发展，出现了黄金时代，最能代表这一时期细密画水平的主要是伊斯兰（莫卧尔）细密画和印度教（拉笈普特）细密画，也是世界上最精美的插图艺术之一。

欧洲最早的书是写在羊皮上的，最早的插图也没有流传下来，但是精美绝伦的希腊瓶画具有插图性质。希腊瓶画多画希腊神话、荷马史诗、希腊戏剧、历史故事、日常生活等，内容丰富，包罗万象，堪称古希腊文化的百科全书，不仅代表了古希腊的绘画和壁画的水平，也代表了古希腊的插图艺术的水平。此后中世纪、近代、现代，欧洲插图艺术不断发展，不断提高。

墨西哥最早的书以兽皮、树皮等作为书写材料，当时的插图也没有流传下来。现存最早的插图都比较晚，作于后古典时期（9、10世纪—15、16世纪），主要是玛雅插图和阿兹台克插图，凤毛麟角，极为珍贵；都是手写本细密画插图，采用

工笔重彩勾线平涂画法。

上述六大文明古国的插图艺术情况说明了插图也是人类绘画中历史悠久的一大画种。

壁画和插图在世界绘画史上不仅历史最悠久，而且是分布最广的两大画种。如上所述，几大文明古国都有这两大画种。在这些文明古国的影响和带动下，世界各国都开始发展这两大画种，使壁画和插图成了世界通行的两大画种，目前尚未发现哪个国家没有这两大画种。有建筑就会有壁画，有书籍就会有插图，这是人类生活的共同需求。

从世界壁画史上来看，壁画艺术分布很广。壁画精华主要集中在东方，集中在亚洲。

中国壁画现存最多，各朝都有，从未中断。实际上现存的壁画只是原有壁画的很少的一部分，中国古代壁画绝大部分都已毁灭了。就是这劫后余生的一小部分壁画，从世界现存壁画的数量来看，也是最多的，可见中国是壁画大国。现存的中国古代壁画主要有地上寺观壁画和地下墓室壁画。中国壁画一直影响到朝鲜、日本等国。

日本壁画与众不同。日本壁画主要是画在障壁和屏风上的障屏画，这是日本的和式建筑所决定的（建筑决定壁画是壁画创作的一个原则）。日本障屏画虽然深受中国文化影响，但更主要的是日本本民族风土人情、建筑环境决定了日本障屏画的画风，小巧精致，装饰性很强，民族特色很浓，可谓独树一帜。

印度创造了佛教和佛教艺术，并广泛深远地影响到亚洲东部，诸如中国、朝鲜、日本以及中亚、东南亚。印度佛教壁画现存很少，除上述阿旃陀壁画外，还有一些佛教寺塔上的浮雕壁画。印度佛教艺术后来还影响了印度教、伊斯兰教等艺术。

东南亚壁画一方面深受印度文化影响，一方面又有鲜明的民族特色。柬埔寨的吴哥古迹和印度尼西亚的婆罗浮图都有世界上无与伦比的浮雕壁画，被誉为东南亚两大奇观。

现存西亚两伊壁画多为古代浮雕壁画，描绘古代帝王文治武功，歌功颂德，精致写实，装饰性很强，艺术水平很高，向西影响到欧洲，向东影响到中亚、印度和中国。

非洲埃及壁画的精华是古代壁画。埃及古代壁画极为发达，古王国（公元前27世纪—公元前22世纪）、中王国（公元前21世纪—公元前18世纪）、新王国（公元前16世纪—公元前11世纪）都有创作，古埃及壁画以地下墓室壁画为主，也有地上神庙壁画，以浮雕壁画为主，也有彩绘壁画。古埃及壁画装饰性很强，极为成熟，艺术水平之高，让我们今天的艺术家自叹不如！古埃及壁画影响极大，向西影响到欧洲，向东影响到亚洲。更令人惊奇的是我们今天的艺术还常常受到古埃及壁画的影响。

美洲墨西哥的古代和现代壁画最精彩。墨西哥古代壁画集中在古典期（公元3世纪—9世纪），最精彩的是提奥蒂华甘壁画和玛雅壁画，一北一南，风格迥异，提奥蒂华甘壁画装饰性很强，玛雅壁画比较写实，被誉为“美洲的希腊”。更令人

惊奇的是20世纪墨西哥现代壁画仍很发达，在世界现代壁画艺术中遥遥领先。

欧洲壁画像中国壁画一样，一直没断，古代、中世纪、近代、现代都在创作，而且各个时代皆有精品。欧洲古代和中世纪壁画主要是向东方学习（当然希腊化时期曾影响东方），近代和现代又反过来影响到东方（当然现代派刚开始时曾向东方学习），东西方就是这样互相学习，共同提高的。欧洲壁画史上画风变化较多，显得丰富多彩，气象万千，这是因为欧洲壁画采用的材料种类多，工艺手法多样，不像东方壁画、材料、手法比较单调，千年不变。

世界插图艺术的分布情况也大致如此，也主要分布于中国、日本、印度、一些伊斯兰教国家、埃及、墨西哥、欧洲等国家和地区。

中国古代插图艺术以木版插图为主，这一点与众不同，这是因为中国最早发明雕版印刷复制技术，并且很快将其运用到插图艺术中去，从而又发明了木版插图。后来中国的雕版印刷复制技术和木版插图传到国外，各国才逐渐出现木版插图，可见中国古代木版插图对世界的影响远远超过壁画和其他画种，这是最值得我们自豪的!

日本的插图艺术以绘卷物为主。绘卷物是手卷式的写本插图细密画，纸本手绘，采用工笔重彩勾线平涂画法，描绘精细，色彩华丽，装饰性很强，民族特点显著。12、13世纪以后，中国宋、元、明版图书大量传入日本，日本大量翻刻中国图书，中国木版插图随之也传入日本，17世纪日本也出现了木版插图。与此同时，中国明代木版插图还直接影响了世界闻名的日本浮世绘艺术。总之，日本绘画主要由障屏画和绘卷物这两大部分组成，障屏画属壁画艺术，绘卷物属插图艺术。

印度的插图艺术主要是近代写本插图细密画，最精彩的是莫卧尔王朝伊斯兰细密画和拉筏普特印度教细密画。莫卧尔王朝细密画深受波斯细密画文化影响，拉筏普特细密画则受传统的贝叶经插图文化影响，二者堪称印度插图艺术之双璧。

两伊插图艺术主要是伊斯兰细密画。伊斯兰细密画广泛分布于北非埃及、土耳其、西亚两伊、中亚、印度等地，既有描绘精细、色彩华丽、装饰性很强的共同点，又有各自的民族特色，既有共性又有个性，风格迥异，丰富多彩。尤其是波斯细密画，堪称世界上最美的插图艺术。

埃及的插图艺术现存极少，古代有《死人书》插图。中世纪伊斯兰时代有马木鲁克（奴隶）王朝（1250年—1517年）细密画，属伊斯兰细密画中的一派。埃及插图都是写本插图，采用工笔重彩勾线平涂画法，艺术成就远不如壁画。

墨西哥的插图艺术也是如此，现存极少，仅有后古典期（9、10世纪—15、16世纪）玛雅和阿兹台克几本写本插图细密画，凤毛麟角，极为珍贵。这些插图都是采用工笔重彩勾线平涂画法，描绘精细，色彩华丽，装饰性很强。

由此可见，壁画和插图是世界上分布最广的两大画种。

壁画和插图这两大画种具有最广泛的人民性（大众性）。

壁画和插图这两大画种的人民性首先表现在它们直接面对广大人民群众上。众所周知，壁画和插图就是画给广大的人民群众看的，尤其是古代、中世纪，广大人民群众都不识字，统治阶级要对他们进行教化（或欺骗），最理想的文化传播

工具就是画在建筑上的壁画和画在书籍上的插图，这些都属于公共艺术。统治阶级不惜工本，大力提倡、大力扶持、大量投入，使古代、中世纪壁画和插图获得大发展，而且精益求精，远远超过其他的艺术。统治阶级为了达到教化的目的，采用人民群众能够看懂的、喜闻乐见的通俗的形式、装饰的形式、民族的形式，写实与装饰相结合，使壁画与插画艺术通俗易懂，朴素大方，深受人民喜爱。于是乎上下配合，共同创造了一批炳耀画史、辉煌灿烂的壁画和插图。

其次，壁画和插图的人民性表现在这两大画种的创作主体是广大人民群众，是广大的无名工匠。古代、中世纪的宫廷艺术和宗教艺术都是广大的无名工匠们创造的，当然他们创作时要按照统治阶级的规定来绘制，但他们也不可避免地、自然而然地画进了自己的思想感情、理想愿望，画出了他们所看到的真实的社会生活。中世纪末期、近代初期，城市商品经济发展起来，市民阶层兴起，市民文化兴起，市民艺术为市民服务，由市民创作，人民性就更强了。

正是由于壁画和插图这两大画种是人民创作，人民欣赏，因此具有极为广泛的人民性。再加上这两大画种历史悠久，分布广阔，才使得壁画和插图数量极大，受众极广，作用极大，影响极大，远远超过其他画种，在人类绘画史上占绝大比重，因此理所当然地是绘画史的主角。(注意这儿写“极”字)

壁画和插图的内容极为广泛。尤其是插图艺术，借助书籍这一人类文化的载体，同文字互相配合、互相说明，共同反映社会生活。插图艺术的内容无所不包，比任何画种都广泛得多。以中国古代木版插图为例，诸如佛经道藏、儒家经典、文物考古、人文教化、诗词画谱、戏曲小说、山水方志、家谱肖像、科学技术、建筑造像、生活用书、启蒙读物等等，应有尽有。其中最精彩的是明代戏曲、小说插图。

壁画艺术也是如此。宗教壁画宣传宗教思想；墓室壁画反映墓主人生前生活情况；宫殿壁画描绘统治阶级文治武功，为其歌功颂德；历史故事壁画教化人民群众。壁画艺术全面反映社会生活情况，堪称“百科全书”。

总之，壁画和插图的内容包含广泛，二者都有极高的历史认识价值，是我们今天研究当时社会生活情况的可靠的形象资料。

壁画和插图虽然大多是无名画工创作的，但艺术水平极高，丝毫不比画史上所谓的“名家大师”逊色。壁画作为建筑装饰绘画，插图作为书籍装饰画，都富有装饰性。艺术中的装饰性是众多因素干预和综合（合力）的结果，信息量大，是衡量艺术水平高低的一个很重要的尺度。而且壁画和插图这两大画种的创作难度极大。壁画是巨型装饰画，一般都有几米高，长度就更不用说了，有的壁画甚至长达百米。例如世界级的精品《永乐宫（三清殿）壁画》高4.26米，长94.68米。众所周知，画幅越大，画起来难度也越大，所以说壁画艺术是大画面，大构图，大气势，大制作，大投入，大手笔，既是鸿篇巨制，又讲高雅韵律，如同史诗一般，是档次最高、要求最高的绘画艺术，要求画壁画的人艺术水平高，艺术功底厚，绘画史上的壁画家是当时社会的一流大师。

插图是袖珍装饰画，又称细密画，一般是一尺左右，画幅虽小，但艺术水平、艺术价值却不低。画插图的人文化水平要高。给书籍画插图，首先要了解书籍的

内容，对书的理解要比一般人更深刻，如同学者，如同诗人，是在书的基础上进行再创作，既要服从书的内容、风格，又要表现自己的艺术风格。这是很难的。例如中国明末（崇祯）木版插图《金瓶梅插图》的作者就是一位了不起的艺术大师，他以多达200幅的插图作品将小说的丰富内涵表现得淋漓尽致，并且还一一落实为具体的可视形象，没有深广的阅历和渊博的知识是画不出来的。更难能可贵的是，构图多变，场面开阔，人物众多，互相呼应，形象生动，极为传神，整体看上去，自然、写实，如同电影画面。郑振铎先生评价它说："横恣深刻地表现出封建社会的现实生活……有的是平平常常的人民的日常生活，是土豪恶霸的欺诈、压迫，是被害者们的忍气吞声，是无告的弱小人物的形象，实在可称为封建社会时代的现实主义的大杰作，正和《金瓶梅》那部大作品相匹配。"（《中国古代版画丛刊》总序）

此外，壁画和插图这两大画种材料多样，工艺手法多样，也是其他的画种无法比拟的。材料、工艺的多样性不仅为这两大画种增光添色，而且还为绘画艺术后来的发展开辟了广阔天地。

综上所述，壁画和插图这两大画种在世界绘画史上的重要意义就不言而喻了。下面再分述几大文明古国的绘画史来说明其重要性。

中国绘画史上最早出现的画种就是壁画和插图，如前所述战国时代就已出现，同时还出现了帛画（工笔重彩）。汉代出现画像石、画像砖，也属壁画。魏晋南北朝出现工笔重彩卷轴画（但是我们今天看到的都是摹本，没有原作）。隋唐五代工笔重彩卷轴画除敦煌绢画外，也几乎都是摹本。唐代出现木版插图。直到五代宋初才出现水墨画。明清木版年画盛行。清末西方油画传入中国。

由此可见，中国壁画和插图这两大画种的历史长达2500年，而人们常说的水墨画还不到一千年，所以中国绘画史应以壁画和插图这两大画种为主，以卷轴画为辅，而水墨画又是卷轴画发展到后期的一个分支。中国艺术的优良传统、中国绘画的装饰传统也主要集中在壁画和插图这两大画种上。中国壁画和插图的创作者主要是广大没有留下姓名的工匠，正是千千万万的无名工匠创造了辉煌灿烂的中国绘画。而文人水墨画只是中国绘画的一支，由此可见，认为"中国画史主要是文人水墨画史"的观点不符合中国画史实际情况，是十分幼稚的。

欧洲绘画史也是如此。最早出现的画种也是壁画和插图，如前所述，欧洲最早的绘画是爱琴海（克里特、迈锡尼）壁画。古希腊时随着史诗、神话和戏剧的兴起，插图艺术也兴起了，可惜当时的图书都没有流传下来，我们今天只能从希腊绘画最杰出的代表——希腊瓶画——上看到希腊插图艺术的风彩。中世纪壁画和插图（写本细密画）这两大画种都发展到很高的艺术水平。文艺复兴（15世纪）时发明油画，从此以后小型架上油画获得大发展。与此同时中国发明的造纸术和印刷术传入欧洲，欧洲也出现了雕版印刷的插图（一般人称之为"版画"）。油画和印本插图大发展，逐渐取代了壁画和写本插图。这两个取代是个进步，但是笔者认为不无遗憾（参见拙作《欧洲壁画史纲》，文物出版社2000年出版）。20世纪现代壁画兴起，材料、工艺（画法）经多方试验，大为改进。现代插图也同时兴起，也是广泛试用各种材料、画法，画面效果比以前丰富得多，装饰性更强，艺

术水平更高。几乎所有的现代派大师都参与了这两大画种的创作。

东方绘画史更是如此。

印度及东南亚现存绘画最精彩的是宗教（佛教）壁画，此外还有建筑装饰浮雕和细密画，建筑装饰浮雕属壁画，细密画属写本插图。

西亚两伊现存绘画，古代主要是建筑装饰浮雕（属壁画），插图失传。中世纪以后伊斯兰主要是细密画（属插图），壁画失传。

埃及艺术主要体现在古埃及艺术上，古埃及绘画主要是壁画（浮雕彩绘壁画和彩绘壁画）和《死人书》细密画（写本插图，画在纸草上）。

美洲墨西哥绘画也是如此。墨西哥绘画以壁画闻名于世，古代、近代、现代都有创作，其中最精彩的是古代和现代壁画。此外还有手写本细密画插图，也很精彩。

综上所述，不论从世界绘画史，还是从中国绘画史来看，壁画和插图都是最重要的两大画种。如果用这一崭新的观点来衡量的话，我们发现现行的美术史、绘画史，尤其是中国绘画史和欧洲绘画史都存在很大的问题。我们一直没有认识到壁画和插图这两大画种的重要地位，因而也就不符合上述人类绘画史的实际情况。今后我们重写绘画史时，不仅应该将壁画和插图这两大画种补写进去，而且还应将它们放在最重要的地位上，争取写一本以壁画和插图这两大画种为重点的、以广大无名工匠为主体的、侧重艺术作品的美术史。

中国传统的士大夫文人的偏见，严重地歪曲了中国绘画史，中国文人历来独尊文人水墨画，认为“中国画史主要是文人水墨画史”。他们看不起无名工匠画的壁画和插图，认为它们“匠气”、“不登大雅之堂”。这与他们在文学史上独尊文人诗文，看不起市民戏曲、小说如出一辙。这些都是旧文人的偏见所致。好在文学史上有一些有识之士（王国维、鲁迅、胡适、郑振铎等先生）站出来为戏曲、小说辩护，最后终于在文学史上明确了唐诗、宋词、元曲、明清小说的历史地位。认为“中国画史主要是文人水墨画史”与认为“中国文学史主要是文人诗文史”同样荒唐可笑。可是在美术史研究上旧文人的偏见至今还占据着统治地位，元代壁画、明代木版插图、清代木版年画的历史地位至今还没有得到学术界确认。这也说明了我国美术史研究落后于文学史研究。

研究历史是为了开创未来。在21世纪的今天，随着建筑和书籍的大发展，装饰美化它们的壁画和插图这两大画种也将获得大发展，并成为绘画创作的主流。其发展的方式应该是精益求精，而不再是以往的泡沫泛滥，为此，我们不仅要讲求多元化，而且更要追求美，美才是最重要的。

第2讲 应当开创中国插图史的研究

中国绘画理论（诸如中国画学、中国画史等）的研究与中国绘画的创作实践差不多同样地历史悠久，但是中国绘画的理论研究远不如中国绘画的创作实践丰富多彩，正如歌德所说："生活之树常青，而理论总是灰色的。"中国绘画博大精深，丰富多彩，而中国绘画理论却是残缺不全，干巴巴的，总是跟不上绘画创作的发展，远远落后于实践。而照理说理论应该是源于实践，总结实践，指导实践。这是中国画论在理论与实践问题上的一大矛盾。中国绘画源远流长，博大精深，是中国传统文化中很重要的组成部分。中国绘画在长期发展过程中，逐渐形成了壁画、插图、卷轴画（包括工笔重彩画和水墨写意画）、年画、工艺美术品上的装饰画等几大画种。其中壁画和插图是人类绘画最重要的两大画种（《装饰》2002年第11期）。《中国壁画史》近十年来已有出版、卷轴画、年画等画种也早已有专门画史研究，惟独中国插图史，至今还没引起人们注意，仍然是中国绘画史研究的一大空白。

插图艺术是美化书籍、说明书籍的绘画形式。插图插于文字之中，与文字互相说明，图文并茂，对读者很有吸引力。中国古代插图艺术与世界各国插图艺术情况一样，也是分写本手绘插图（细密画）和印本雕印（木版）插图两大类。所不同的是外国插图史以写本手绘插图（细密画）为主，中国插图史以木版插图为主，这是因为中国最早在唐代就已发明了雕版印刷复制技术和木版插图，此后中国插图艺术就以木版插图为主。中国这一伟大发明，后来随着中外文化交流逐渐传到海外，欧洲直到文艺复兴（14世纪—16世纪）才出现木版插图。中国插图史以唐为界，唐以前全是手绘插图（多为卷轴画），唐以后以木版插图为主。可非常遗憾的是，中国后期（唐以后）插图中的木版插图长期以来一直是被当做"版画"，按照版画的规律和概念去研究，这是一个研究方向上的错误。中国古代木版插图不宜称作"版画"（《装饰》2001年第6期）。雕版印刷仅仅是一个复制手段，不是艺术创作的目的。中国古代插图艺术历史悠久，内容极为丰富，作用极大，影响极广，艺术水平极高，上述一连用了四个"极"字，是想说明其在中国绘画史上的重要意义。

春秋战国时，中国绘画和雕塑从工艺美术中分离出来，开始独立发展。壁画和插图这两大画种当时就已出现，战国壁画实物尚未发现，但有文献记载（请见拙作《中国壁画史纲》，文物出版社1995年出版）。战国插图实物是在湖南长沙战国楚墓中出土的，现藏美国耶鲁大学博物馆，是现存最早的中国插图艺术。此插图中间是文字，四边画插图，似为12个月的月神，可能是一本战国时代的历法方面的图书。中间文字是手写的楚国大篆，四边插图采用工笔重彩勾线平涂画法，是写、画在丝织品（帛）上的，既是帛书，又是帛画，属战国插图，是目前所知中国最早的插图。此外长沙楚墓还出土了两幅帛画，一为《人物御龙》（画一男人乘龙升天），一为《人物龙凤》（画一女人祈祷，上有龙飞凤舞），这两幅帛画经常有人介绍，这里就不再赘述了。上述3幅帛画都是长沙楚墓出土的，都属于战国时代楚国绘画，都是采用工笔重彩勾线平涂画法，工整细致，装饰性很强，开创了

中国绘画史的第一页，为博大精深、辉煌夺目的中国绘画两千多年的发展打下了坚实的基础。

西汉长沙马王堆汉墓也出土了插图和帛画，也是帛画介绍得多，插图介绍得少。马王堆汉墓出土的插图主要有《五星占》、《彗星图》、《导引图》、《地形图》、《驻军图》等，也是图文并茂，互相说明，采用工笔重彩勾线平涂画法，富有装饰性。此外马王堆汉墓还出土有《丧服图》、《九主图》、《神图》、《筑城图》、《园寝图》、《胎产图》、《养生图》等图书，原来上面都有插图，可惜这些图书的插图没有保存下来。马王堆汉墓插图说明了汉代插图艺术之盛。

魏晋南北朝插图艺术进一步大发展，主要是用于教化，宣传儒经佛教，出现了中国绘画史上第一位著名的插图艺术大师顾恺之，现存传为他的作品有三件，即《女史箴图》、《列女传图》、《洛神赋图》。《女史箴图》是西晋张华《女史箴》的插图，《列女传图》是西汉刘向《列女传》的插图，《洛神赋图》是三国曹植《洛神赋》的插图，都属手绘插图（卷轴画），都是唐宋人摹本。现存南北朝插图有《职贡图》，是本介绍外国情况的图书，传为南朝梁元帝萧绎所画，也是宋人摹本，插图画外国使臣肖像，旁有文字说明，记述该国历史、风俗、朝贡，即所谓的“左图右史”（或右图左史）。文献记载魏晋南北朝画家大多画过插图，而且有的画家（例如上述顾恺之）还以画插图为主，可见当时插图艺术也很盛行。上述这些中国早期（唐以前）图书都是以图为主，以文为辅，插图采用工笔重彩勾线平涂画法，装饰性很强，体现了中国早期手绘插图（卷轴画）的风貌。

大唐盛世是中国绘画史上的高峰，插图艺术也不例外。唐代插图最伟大的成就就是发明了雕版印刷复制技术和木版插图，对全世界都产生了极为深远的影响，是中国对人类文化的伟大贡献。当然，唐代插图还是以手绘插图（卷轴画）为主，木版插图现存极少。现存唐代插图主要集中在敦煌石窟藏经洞，主要是佛经插图，大多是写本手绘插图，也有极少数印本木版插图。其中《金刚经》扉画最有名，是世界上现存最早的印刷品和木版插图，不论在文化史上，还是在美术史上都占有极为重要的地位。敦煌插图主要是佛教插图，除此之外还有天文地理、医药占卜、变文说唱等方面图书的插图。此外新疆吐鲁番唐墓还出土有摩尼教插图，采用工笔重彩勾线平涂画法，描绘精细，色彩华丽，装饰性很强，直接影响了后来闻名世界的伊斯兰手绘插图（细密画），在世界插图艺术史上占有重要地位。

唐代发明雕版印刷复制技术和木版插图以后，中国插图艺术就随着中国图书的巨大变化而出现了质的飞跃，开始以木版插图为主，以手绘插图（卷轴画）为辅。宋元时雕版印刷和木版插图大发展，出现了官刻、家刻、坊刻三大系统，写本图书全面向印本图书转化，插图也以木版插图为主。当然，现存宋元插图仍以佛教插图为主，但也出现了经史子集、小说戏曲、科学技术、生活日用等方面图书插图。与此同时，在宋代插图艺术影响下，辽、金、西夏的插图艺术也发展起来，为宋元插图增光添彩。总之，宋元插图承前启后，为明代插图艺术的黄金时代打下了坚实的基础。

明代是中国插图史上的黄金时代，不论数量、规模，还是质量、艺术，都达到了中国插图艺术史的最高水平，内容极广，影响极大，装饰性极强，艺术水平

极高，是中国插图艺术的光辉典范。其中最多、最精彩的是文学（主要是小说、戏曲）类书籍插图。

清代木版插图开始衰落，清初还能沿袭明末，清末（19世纪末）欧洲石印复制技术传入中国，很快就取代了中国古代传统的木版插图。清代宫廷殿版插图发达，代表清代插图艺术风貌。

20世纪西方胶印复制技术传入中国，很快又取代了石印插图。五四运动以后，中国插图学习西方，30年代出现高潮，产生了一批好作品。此后历经抗日战争、解放战争，中国现代插图艺术伴随着隆隆炮火，艰难地向前发展。50年代新中国成立后，中国插图艺术深受苏联插图写实主义影响。60年代、70年代中国“文化大革命”，使中国文化和插图艺术遭遇到空前浩劫。“文革”后，改革开放，与世界接轨，中国插图艺术才死而复生，出现生机。以上是悠久的中国插图史的简单概述。

综上所述，中国早期（唐以前）图书都是手写手绘，以图为主，以文为辅，采用卷轴形式，与卷轴画几乎无异，很难区别。例如上述马王堆西汉图书、顾恺之三件作品的摹本、南梁元帝《职贡图》的摹本、敦煌藏经洞图书等，既是图书，又是卷轴画。唐代张彦远《历代名画记》中具体介绍历代名画作品是第14篇《记两京外州寺观壁画》和第15篇《述古之秘画珍图》，其中《述古之秘画珍图》中有一多半属于图书插图，内容广泛涉及经史子集、天文地理、占卜医药、兵法科技、礼仪祥瑞、历代圣贤等方面，再一次证明了壁画和插图是人类绘画最重要的两大画种。中国早期（唐以前）卷轴画以插图艺术为主，书（书籍）、画（绘画）不分，由此可见，插图艺术在中国绘画史上占有非常重要的地位（唐以后随着中国文化由以前的宗教化、政治化、伦理化向世俗化、生活化、艺术化转变，卷轴画也逐渐从书籍中分离出来，供人们单独欣赏。宋以后卷轴画进入市场流通，不断商品化，最终成为欣赏品和室内装饰品，不再总是图解书籍了）。

唐代发明雕版印刷复制和木版插图以后，中国插图艺术如虎添翼，产生了质的飞跃，数量剧增，质量更高，内容更加广泛。唐以后木版插图多为白描（线描）人物画，代表了中国白描艺术和人物画的最高水平。尤其是唐宋以后壁画开始走下坡路，卷轴画以水墨写意画为主，偏重于山水画、花鸟画，中国人物画严重不足，中国绘画只能靠插图艺术孤独支撑，一直支撑到清末。如果中国没有插图艺术及壁画、年画的话，那么我博大精深、光辉灿烂的中国绘画艺术竟然长期以来缺少人物画（严重不足），这实在是不可思议！

中国插图艺术代表了中国人物画的艺术风貌，追求神似，讲究意境，时空处理（构图）灵活自由，以线造形，生动传神，整体简练，局部细致，前期工笔重彩，后期雕印（木版）线描，装饰性很强，艺术水平很高，在世界画坛上独树一帜，影响深远。由此可见，中国插图艺术在中国绘画史上有着举足轻重、不可或缺的重要地位。这也与世界各国绘画都以壁画和插图这两大画种为主的客观事实不谋而合，谐调一致。这是世界各国绘画的共同特点，是世界绘画史上的同一性。中国插图史的研究填补了中国绘画史、美术史研究的一大空白。

更重要的是，对中国插图史的研究，其重大意义远远超出了美术史研究的范

围，中国插图史对文史研究也有重要作用。中国插图艺术内容极为广泛，极为丰富，“图书”并称，图文并茂，互相说明，相得益彰，书有多广，图就有多广，诸如佛经道藏、儒家经典、人文教化、文物考古、小说戏曲、诗词歌曲、山水方志、肖像家谱、画谱笺谱、科学技术、日用杂书、相学占卜等等，应有尽有，不一而足，都有精彩插图，是形象化的百科全书，可见插图艺术内容之广，已超过了其他所有画种，不论是壁画、年画，还是卷轴画（包括工笔重彩和水墨写意），都无法与之相比。内容越广泛，信息量就越大，其认识作用也就越大，是我们今天了解、研究中国古代社会文化情况的可靠的形象资料，为我们今后的文史研究开辟了一条新途径。文史研究需要引经据典，引用插图，以图证史，既可靠，又直观，更有说服力，从而为文史研究打开了一个新世界。可见插图的文献价值之高，无论怎么估计都不过分，正如南齐谢赫所说：“图绘者，莫不明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”唐代张彦远也说：“夫画者，成教化，助人论，穷神变，测幽微，与六籍同功。”

中国古籍历来就包括文字和插图（图籍）两大部分，可是我们的古籍整理和研究工作，一直是只见文字，不见图籍（插图），这是一大错误。中国古籍图文并茂，互相说明，相得益彰，缺一不可，这样才能全面、正确地理解“古籍”二字，因此对中国插图史的研究也可以为古籍整理填补一项空白，弥补一大缺憾，使古籍整理工作更丰富、更全面、更健康地向前发展。

此外，中国插图史的研究还对今后历史题材的艺术创作，诸如历史小说、历史剧、电影、电视剧、历史画、插图、连环画等方面的艺术创作提供了真实可靠而又形象直观的形象资料，尤其是生活细节方面的资料，诸如建筑、园林、服装、饰物、工具、器物、车船等等，可谓一大资料宝库，为我们今天创作历史题材的艺术作品提供了真实可靠的形象资料，以免我们闹出历史错位的笑话来。

第3讲　中国古代木版插图不宜称做“版画”

19世纪后半期欧洲印象派艺术兴起。印象派艺术最伟大的功绩就是自觉地对艺术媒介进行开发，充分发挥材料、技法本身特有的美，充分发挥它们特有的艺术表现力，这是欧洲绘画史上的一次伟大的革命。从此以后在绘画领域开辟了一个新天地，在绘画史上开辟了一个新时代（这个问题笔者另有专文论述）。

印象派艺术这一伟大的成就和贡献，很快就影响到版画、雕塑、音乐等艺术领域，产生了印象派版画（高更，1848年—1903年），印象派雕塑（罗丹），印象派音乐（德彪西、拉维尔），印象派文学等。

印象派版画充分发挥刀刻、木味、印刷之美，是最早的创作版画，是真正意义的版画。有人说19世纪初英国的比维克是创作版画之父，实际上他还是在复制素描，不过是把传统的阳刻改为阴刻而已。印象派版画以前的所谓“版画”，实际上都是复制版画，是以复制绘画原作（素描、线描）为目的的所谓“版画”，不是真正意义上的版画。正如鲁迅先生所说：“所谓创作底（的）木刻者，不模仿，不复制，作者捏刀向木，直刻下去。”画稿、刻版、印刷都是一人完成，为了充分表现刀刻、木味、印刷之美，而古代复制版画为了大量复印绘画原作，画、刻、印分工明确，各司其职，共同完成复制工作。二者目的、方法不同，产生的效果也不同。由此可见，复制版画与创作版画完全是两回事，严格地说复制版画不能称“版画”。

中国早在唐代（9世纪）就已发明了雕版印刷复制技术和木版插图。14、15世纪这些复制技术才传入欧洲。欧洲19世纪后半期受印象派艺术影响，真正的创作版画才诞生。半个世纪以后（20世纪30年代）在鲁迅先生的大力提倡下，西方创作版画才传入中国。但好景不长，1936年鲁迅先生去世，中国版画群龙无首。接下来就是抗战、内战。50年代倒向前苏联，一味强调“苏联式”的现实主义，版画追求写实。60年代强调民族化，版画模仿国画、年画、水粉、线描等。70年代“文化大革命”是对文化（包括艺术）的大屠杀。80年代改革开放，版画才意识到它自己应该独立成长，不应该总是模仿别的画种，才真正进入自觉状态。回顾上述中国版画发展历程，真正的创作版画的历史还不够50年，上面行文中用了好几个“才”字，是为了说明其产生之晚，时间之短，可见中国版画还没有走出“初级阶段”。

中国古代木版插图就大不一样了。木版插图早在唐代就已发明（其实唐代以前就发明了），就已成熟，宋元大发展，明代进入黄金时代，清代木版年画兴起，清末木版插图被欧洲石印技术所取代。正如鲁迅先生所说，中国古代木版插图“从唐到明，曾经有过体面的历史”（《木刻纪程·小引》）。文艺复兴（15世纪前后）时期中国古代雕版印刷复制技术传入欧洲，中国古代木版插图对世界产生了深远的影响，其影响力超过了其他的任何画种，是最值得我们自豪的!

中国古代插图艺术最早是画在手写（抄）本（帛、纸、绢）上，只有少数上层社会王公贵族才能看到。隋唐五代为了弘扬佛教，中国最早发明了雕版印刷复制技术和木版插图［例如唐咸通九年（868年）的《金刚经扉画》］，目的就是为

了大量复印，普及民众。这一伟大的发明对世界文化进步起了巨大的推动作用。唐代木版插图发明以后，手绘插图（细密画）仍然存在，只是在少数上层统治阶级中流传，广大人民群众都看木版插图。二者长期并存，互相影响，共同提高，各有千秋。印刷（木版插图）是手绘的普及，手绘（手绘插图（细密画）是印刷的样本。手绘插图（细密画）采用工笔重彩勾线平涂画法，画风精致，只有独件。木版插图雕版印刷，不上色，画风简朴，大量复制。

中国古代木版插图是白描（线描）插图的复制品（印刷品）。好的插图要求如实复制画稿，不露刀痕，不见刻工，根本就不讲刀刻、木味等，与其称其为“版画”，不如说它是“白描”（线描）更确切。它是复制笔意，而不是创造“刀法”。如同石刻仿书法，不讲刀工，只讲笔意一样。如果刻工不认真地复制画家插图的笔意，而一味地炫耀自己的刀工，这样的刻工，书籍商、插图画家肯定不满意，这样的刻工也就再也揽不到雕版印刷的活儿了，只能“下岗”。所以我们研究木版插图应该按照白描（线描）规律来研究它，看其画面构图、人物布局、人物造形、人与人、人与环境的相互关系、线描特点、节奏感、装饰性、意境情调、绘画风格、与当时画坛的关系、与当时社会的关系等，不应仅仅盯着“刀法、刻工”不放。由此可见，我们长期以来将中国古代木版插图定位在“版画”上是一大误导。

此外还应注意到木版插图极为广泛的历史、文化方面的意义。中国古代木版插图不仅有很高的艺术价值，而且还有很高的历史价值，是我们今天研究当时社会生活情况的重要的可靠的形象资料。这样一来，不从事版画工作的人，甚至于不从事美术工作的人，都有必要来研究木版插图。因为这是一个无所不包的巨大宝库。以中国古代木版插图为例，其内容极为广泛，真是气象万千，这是因为它与人类文化的载体——书籍——密不可分，图、书不分，书上写什么，插图就画什么。诸如佛经道藏、儒家经典、人文教化、文物考古、诗词画谱、戏曲小说、山水方志、肖像家谱、科学技术、建筑造像等，应有尽有，确实是个“百科全书”，各个专业的研究者都能从中找到自己所需要的可靠而又形象的珍贵资料，真是“与六籍同功”，为我国文史研究开了条新路。中国古代木版插图内容之广泛和它所具有的文化意义，以及它对社会的影响，都超过了所有其他画种。

中国古代木版插图在艺术上也是博大精深，尤其是它弥补了中国水墨画长期以来人物画严重不足的缺陷。众所周知，中国水墨画五代北宋出现以后，山水画和花鸟画畸形发展，人物画一直是严重不足（其实水墨画也不适合画人物）。中华民族的人物画一直是靠壁画和木版插图、木版年画支撑着，元代以前靠壁画支撑，明代靠木版插图支撑，清代靠木版年画支撑。正是靠着壁画、插图和年画的支撑，中华民族才有一批炳耀千秋、光照世界的人物画。

中国古代木版插图是广大无名画工创作的，但是艺术水平极高，丝毫不比画史上那些所谓的“名家大师”逊色。木版插图作为书籍装饰画，装饰性很强。装饰性是由多种因素干预与配合而成的，信息量极大。例如插图艺术是由书籍、出版商、作家、画家、刻工、读者、官方检查、时代要求、民族要求、地方要求等等多种因素干预、配合而成，是诸多力的合力。所以装饰性是衡量作品艺术水平高低的一个很重要的尺度。插图艺术要求画家文化素质要高，艺术修养要高，要

比一般人对书的理解要深，如同学者，如同诗人，他是在书籍的基础上进行再创作，既要服从于书的内容、风格、思想感情，又要表现画家自己的艺术风格，这是很难的。

综上所述，中国古代木版插图（也包括木版年画）都属复制版画，不是真正意义上的版画。但是长期以来中国古代木版插图一直被误认为“版画”，并用研究版画的方法来研究木版插图，不顾绘画诸多构成因素（诸如构图、人物、景物、线描、意境、画风等），仅仅盯着“刀法、刻工”不放，真是一叶障目，不见森林，可谓南辕北辙，相去甚远，造成很大的错误。这种认识上的错误和方法上的错误，必然会造成严重的后果，使得中国古代木版插图的研究长期以来陷在错误的泥潭中，不能自拔，正所谓“名不正，言不顺，言不顺，事不成”。由此可见，这不仅仅是个名称问题，而且是认识上的问题，方法上的问题，也是研究方向的问题，不能掉以轻心。中国古代木版插图不宜称做“版画”。



第4讲　中国插图艺术的起源——战国秦汉的帛书插图

插图和壁画是人类绘画最重要的两大画种（《装饰》，2002.11），历史悠久，源远流长，内容极广，影响极大。插图依附于书籍，装饰书籍，说明书籍，对读者有很强的吸引力，所以插图离不开书籍，二者密不可分，自古以来“图书”并称，一直沿用至今。

书籍是人类最好的朋友，是人类文化最主要的载体。因世界各国风土物产、风俗人情各不相同，古代图书也迥然相异。以几大文明古国为例，古埃及图书多用纸草，古两河流域图书多用泥版，古希腊图书多用羊皮，古印度图书多用树叶，古美洲多用树皮，中国古代多用竹木、丝帛，这些图书载体，极易损坏，都不耐久，古代图书大多亡佚，现存残片，如同凤毛麟角，极为珍贵，堪称“宝中之宝”。

中国古代图书事业奠基于战国秦汉，在此以前官方垄断学术，春秋战国官方垄断的局面已被打破，“学术下移”，出现了私人讲学、私人著书立说，各种门类的图书陆续出现，皇家藏书，市场卖书，图书事业初步形成，西汉晚期刘向父子写的《七略》（中国最早的书目，记录西汉皇家藏书情况，现已失传。现存有东汉班固改编本《汉书·艺文志》，二人相距不到百年）上记载西汉皇家收藏战国秦汉图书就有一万三千多卷，战国秦汉图书以竹木简牍为主，也有帛书，可谓“竹帛并行”。

中国现存最早的古代图书实物是春秋战国时的，有竹简、木牍、帛书等图书，其中最高级、最简便、最适于书写、最独特的是帛书。帛书的书写材料是丝绸，丝绸是中华民族独创的，是中国对世界的伟大贡献。但是帛书不如竹简木牍耐久，现存极少，远不如简牍多。丝帛也适合于绘画，画在丝帛上的画称“帛画”、“绢画”，是中国特有的绘画。可见中国古代图书、字画不分。现存战国时代的丝帛图书仅有一件，是中国现存最早的帛书，也是中国现存最早的插图艺术，其价值之珍贵就不言而喻了。此帛书（插图）是1942年在湖南长沙子弹库战国楚墓中出土的，是在白色丝帛上书写文字，描绘插图，此图书近似正方形，长38.7厘米，宽47厘米，中间墨书文字九百余字，字体为楚国大篆，有两大段，书写方向相反，一段8行，内容有关天象灾异，一段13行，内容是传说中的帝王名及四时、昼夜形成的神话。四周插图说明文字，画12个奇形怪状的神像，分别代表了12个月，上为夏，下为冬，左为春，右为秋，代表了四季，每季三个月（三个神像），每个神像旁边都题写神名和本月禁忌等，四角画植物枝叶。插图采用工笔重彩勾线平涂画法，描绘精细，色彩鲜明（有黑、白、红、蓝4色），一笔一画，精心描绘，充满感情，很有趣味，画风绮丽诡谲，装饰性很强。此书是仅存的一件先秦帛书，体现了先秦图书的风貌。现藏美国耶鲁大学博物馆。

长沙楚墓还出土了两幅帛画，一画一男，一画一女，表现了墓主人死后灵魂升仙，与上述帛书插图一样，也是工笔重彩，绮丽诡谲，充满浪漫主义精神，体现了楚文化的艺术风彩。这两幅帛画介绍较多，这里就不再赘述了。这三幅帛画是中国现存最早的绢画。

插图、壁画和工艺美术品上的装饰画是世界各国古代绘画中的三大画种，其中插图艺术对当时的壁画和工艺美术品上的装饰画都有影响，很有可能是古代壁画和工艺美术品上的装饰画的底稿（母本）。中国古代绘画艺术也不例外，战国插图就影响到战国壁画（二者都是中国最早的绘画艺术）。东汉王逸《楚辞章句》上说屈原《天问》是屈原参观了楚国庙堂壁画之后写成的。《天问》依据楚国庙堂壁画提出了近200个问题，王逸提到"楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地、山川、神灵，琦玮谲诡，及古贤圣、怪物行事"。这些楚国庙堂壁画是中国最早的壁画，可惜这些庙堂及其壁画都已亡佚，但通过王逸记述我们知道了楚国壁画的内容和画风，楚国壁画充满了浪漫主义精神，情况与上述楚国插图风格一致，很有可能楚国画工画壁画时参考了当时流行的楚国帛书上的插（王逸之子王延寿写的《鲁灵光殿赋》也提到了壁画，看来王逸父子俩都对壁画感兴趣，都是最早记录中国古代壁画的文学家）。

楚国帛书插图不仅影响到壁画，而且还有可能影响到当时的工艺美术品上的装饰画，例如漆器上的装饰画。现存的战国时代漆艺以楚国漆器为主，其上的装饰画多画鬼怪神灵、天文星象等，也是绮丽诡谲，表现了楚文化浪漫主义的艺术风彩。例如上述帛书插图中的鬼怪形象就在战国楚国漆器上以装饰画中出现过，再如湖北随县擂鼓墩1号墓出土的28星宿图漆箱，箱盖上画28星宿，环绕北斗（巨大斗字），两侧画青龙、白虎，以示东、西，28星宿按方位注明星名，黑地红线，简练粗犷，神奇生动，绮丽诡谲，充满着浪漫主义精神，也与上述楚国帛书插图画风相似，很有可能是楚国漆工依据当时流行的楚国帛书插图画在漆器上的。当时的有关28星宿的天文图书现已亡佚，那么这个漆箱就成了中国现存最早的天文学28星宿的文献资料了，因此极为珍贵。可见插图对壁画和工艺美术品上的装饰画的影响有多么巨大!

公元前213、212年秦始皇"焚书坑儒"，先秦图书遭到一次空前浩劫，损失大半，残留至今的仅凤毛麟角，而帛书插图仅此而已。

西汉时中国图书再次兴起，各门类专业图书大量涌现，皇家大量藏书，民间出现书店（肆），图书事业开始独立发展。竹木简牍仍是这时候图书的主要形式，帛书也有发展，仍然是"竹帛并行"。汉代帛书目前仅见于湖南长沙马王堆汉墓出土的帛书。马王堆汉墓帛书共有28件，用篆隶之间书体书写，大多是西汉初年抄写的，其中上画插图的帛书有六件，即两幅星图、三幅地图、一幅气功图（《导引图》），都是世界上现存最早的天文、地理、气功方面的文献。两幅星图是《彗星图》和《五星占》，造形奇诡，很有趣味，描绘细致，黑线红彩，画风与上述战国时代楚国历书插图一脉相承，代表了汉代天文插图的风貌。三幅地图是《地形图》、《驻军图》、《城邑图》，是中国早期的形象地图，是用中国传统俯视与侧视相结合的画法画的，地图上有山、川、道路、民居等（这是现代地图的四要素），与现存战国地图（甘肃天水放马滩秦国木版地图、河北平山中山国金银错铜版地图《兆域图》，都是现存最早的中国地图）一脉相承，并直接影响到东汉张衡的《地形图》、西晋裴秀的《地形方丈图》和隋代中央政府编绘的《区宇图》。这三件插图作品（地图）在唐代张彦远《历代名画记》第15篇《述古之秘画珍图》上都有记载，可

惜都已亡佚。中国古代地图大多是俯视构图，侧视造形，非常形象，很有特色。

《导引图》画气功动作44图。气功是中国传统体育健身运动，此图很像武术、体操的动作图，简洁明了，易于操作，描绘精细，色彩鲜明，装饰性很强，很有趣味，代表了汉代人物插图的艺术风貌。

马王堆汉墓插图旁边都题写文字，图文并茂，互相说明，以图为主，以文为辅，意趣盎然，体现了汉代插图的艺术风彩。马王堆汉墓插图与马王堆汉墓出土的著名帛画画风一致，都是采用工笔重彩勾线平涂画法，装饰性很强。此外马王堆汉墓还出土有《丧服图》、《九主图》、《神图》、《筑城图》、《园寝图》、《胎产图》、《养生图》等图书，估计原来都有插图，可惜都已亡佚。马王堆汉墓是汉代插图艺术的一大宝库，对汉代壁画、工艺美术品上的装饰画都有巨大影响。

从汉代开始，中国古代墓室壁画墓顶都画《天象图》(日月星辰)。无疑这些天象图壁画都是没有文化的画工依据当时市面上流行的天文历法图书插图创作的。汉代壁画也不例外。例如中国现存最早的天象图壁画，即洛阳烧沟西汉墓顶壁画，画风就与上述马王堆汉墓天文插图相似，看来壁画画工参考了类似马王堆星图的汉代天文插图，这再一次说明了插图艺术对壁画创作的影响，很有可能画工就直接以插图作为壁画底稿。这类天文图书在西汉晚期刘向父子写的《七略》中就有记载，可惜没有留传下来。

《导引图》上的人物与现存汉代墓室壁画、画像石、工艺美术品上的装饰画中的人物画风相似，很有可能汉代工匠在创作壁画、画像石、工艺美术品上的装饰画时参考了类似《导引图》的人物插图。

众所周知，战国秦汉图书经历了三次大浩劫，第一次是秦始皇焚书坑儒，第二次是西汉末王莽之乱，第三次是东汉末董卓之乱。秦始皇焚书坑儒使先秦图书毁灭殆尽，王莽之乱使西汉图书毁灭殆尽，董卓之乱使两汉图书毁灭殆尽。因此战国秦汉图书现存极少，帛书插图就更少了。汉代社会非常重视伦理道德教化，现存壁画（包括画像石)、工艺美术品上的装饰画上有大量明君忠臣、孝子烈女方面的作品留存下来，而这方面的插图却都已亡佚。但从当时的文献记载来看，当时这方面的图书极多，例如西汉晚期刘向就曾依据战国、西汉古图写了《列女传》、《列士传》、《列仙传》三传，再如东汉皇甫规写过《女师箴》，东汉蔡邕画过《小列女传》，此外还有《孝经》、《孝子传》等图书，这些教化图书上的插图也都已亡佚。

古代三大绘画——插图、壁画和工艺美术品上的装饰画互相影响，同步发展，画风相似，可互相勾沉辑佚，从现存壁画、工艺美术品上的装饰画上来推测当时的插图艺术的风貌。因此我们今天可以从现存的战国秦汉壁画（主要是墓室壁画、画像石）和工艺美术品（主要是漆器）上的装饰画上来了解当时的插图的艺术风貌。很有可能当时没有文化的壁画画工、工艺美术工匠就是按照文化人画的图书插图来进行艺术创作的。



第5讲　顾恺之——中国最早的著名插图大师

提起顾恺之，众所周知他是中国最早的著名绘画大师，例如《辞海》“顾恺之”词条上说：

顾恺之（约345年—406年），东晋画家，晋陵无锡人，曾为参军、散骑常侍，多才多艺，工诗赋、书法，尤精绘画，尝有“才绝、画绝、痴绝”之称，多作人物肖像及神仙、佛像、禽兽、山水等。画人注重点睛，自云“传神写照正在阿堵（即这个，指眼珠）中”。尝为裴楷画像，颊上添三毛，益觉有神。在建康瓦棺寺绘《维摩诘像》壁画，光彩耀目，轰动一时。后人论述他作画，“意存笔先，画尽意在”；笔迹周密，紧劲连绵，如春蚕吐丝，将他和师法他的南朝宋陆探微并称“顾陆”，号为“密体”，以区别于南朝梁张僧繇、唐吴道子的“疏体”。顾恺之著有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》，其中“迁想妙得”、“以形写神”等论点，对中国画发展有很大影响。存世的《女史箴图》传是早期摹本，内容绘写西晋张华所撰的《女史箴》，是约束宫廷嫔妃的教诫，1900年八国联军侵入北京，被英军从清宫劫去，现藏英国伦敦不列颠博物馆。所传顾的另一作品《洛神赋图》，乃宋人所作。

此外传为顾恺之的作品还有《列女传（仁智）图》、《斫琴图》，也是宋人摹本。

以上是人们对顾恺之的一般了解。但是很少有人知道顾恺之还是一位中国插图艺术史上的最早的著名的插图大师。上述四件传为他的作品竟然无一例外都是插图，《女史箴图》是西晋张华写的《女史箴》的插图，《洛神赋图》是曹魏曹植写的《洛神赋》的插图，《列女传图》是西汉刘向写的《列女传》的插图，《斫琴图》是魏晋嵇康写的《琴赋》的插图，天下竟然有这等巧事！这难道是偶然巧合吗？

再看看画史著录顾恺之失传之作，也大多为插图艺术。下面仅以唐人著录为例来加以说明。例如唐初裴孝源《贞观公私画史》中著录顾恺之插图作品主要有：

《列仙像》（《列仙传》插图，西汉刘向和西晋陆机都写过《列仙传》）。

《八国分舍利像》（佛传插图）。

再如唐人张彦远《历代名画记》中著录顾恺之插图主要有：

《异兽古人图》、《中朝名士图》、《阿谷处女扇画》（列女传中的一个故事的插图）、《招隐鹅鹄图》（楚辞《招隐士》插图、《列女仙》（白麻纸）（可能是《列女传》）、《晋帝相列像》、《列仙像》（《列仙传》的插图，西汉刘向编撰）、《七贤》（《七贤传》的插图）、《陈思王诗》（曹植诗歌插图）等（这里面有些作品可能不属插图，但还有一些人物、动物、植物、山水等图像，也可能是古文献的插图，目前一时还定不准，没有列上）。顾恺之特别喜欢为魏晋嵇康的诗画插图，正如唐代张彦远《历代名画记》上所说，他“重嵇康诗，画为图，常言‘手挥五弦易，目送归鸿准’”（“目送归鸿，手挥五弦”二句选自嵇康写的四言诗《赠秀才入军》之一）。

其实不仅顾恺之热衷于画插图，与他同时代的其他画家也画了大量插图。仅以顾恺之很佩服的老师西晋卫协和顾恺之非常佩服的南朝宋陆探微为例，二人都

画了很多插图，尽管他们的插图作品都已亡佚。先说卫协，唐代张彦远《历代名画记》上记载卫协的画作主要有：《上林苑图》（西汉司马相如《上林赋》的插图）、《楞严七佛图》（佛经的插图）、《列女传图》（有大、小两种）、《毛诗北风图》（《诗经》的插图）、《史记·伍子胥图》、《醉客图》、《神仙画》（西汉刘向《列仙传》的插图）、《张仪像》、《诗·黍稷图》（《诗经》的插图）、《史记·列女图》、《卞庄刺虎图》、《吴王舟师图》、《鹿图》等，几乎全是插图。

再说陆探微，其画以肖像画为主，也画插图。例如唐代张彦远《历代名画记》上有记载，陆探微画的插图主要有：《孝武功臣》、《竹林像》（南京南朝墓出土的《竹林七贤与荣启期像》可能以此为底稿）、《勋臣像》、《勋贤像》、《阿难、维摩图》（佛经的插图）、《十一人图》、《孔子像》、《十弟子像》、《孔颜图》、《钟期图》、《荣启期》（南京南朝墓出土的《竹林七贤与荣启期像》可能以此为底稿）、《捣衣像》（南朝宋谢灵运《捣衣诗》的插图）、《蔡姬荡舟图》、《新台图》、《萧史图》、《叙梦赋服乘图》等。可见画插图是当时时尚。

总之卫协、顾恺之、陆探微三人一脉相承，都画了大量插图和壁画，在中国画史上开创"密体"，影响深远。再看顾恺之本人写的《魏晋胜流画赞》（即唐代张彦远《历代名画记》中的《顾恺之论画》一章，张彦远将这两篇画论的题目颠倒了，实为张冠李戴），评论魏晋画史上的名家名画，有二十件左右，它们是：《小列女》、《周本记（纪）》、《伏羲、神农》、《汉本纪》、《孙武》、《醉客》、《穰苴》、《壮士》、《列士》（西汉刘向《列士传》的插图）、《三马》、《东王公》、《七佛》、《夏殷》《大列女》、《北风诗》（《诗经》的插图）、《清游池》、《七贤》（《七贤传》的插图）、《嵇轻车诗》（嵇康《轻车诗》是上述《赠秀才入军》之一）、《陈太丘二方》、《嵇兴》、《临深履薄》（《诗经·小雅·小旻》的插图）等。几乎全是插图，当时插图艺术之盛，实在是出乎我们意料之外。这些画家除画插图外，还画了大量壁画，再一次说明了插图和壁画是人类绘画最重要的两大画种（《装饰》，2002.11）。由此可见，上述传为顾恺之的4件作品全是插图就不奇怪了，这不是一个偶然现象，这是当时插图艺术盛行，名家大师都画插图的必然结果。

下面具体介绍几件传为顾恺之的插图作品。

《女史箴图》，如上所述是西晋张华《女史箴》的插图，张华（232年～300年）是河北固安人，晋初任中书令，加散骑常侍，为晋武帝定灭吴之计，统一后为持节都督幽州诸军事，惠帝时历任侍中、中书监、司空，后被赵王（司马伦）和孙秀所杀。张华学识渊博，撰有《博物志》，诗文华丽，钟嵘《诗品》说他"儿女情多，风云气少"。晋惠帝时贾后专权，飞扬跋扈，荒淫无耻，张华作《女史箴》以为规劝，可谓"苦口陈箴，庄言警世"。顾恺之《女史箴图》就是为此文画的插图，即看文画图（中国古代文学创作与美术创作互相启发，或看图写文，或看文画图）。此插图作于4世纪末，距离张华写《女史箴》已有一百年左右。此插图现已不全，是个残本，开头部分的文章和插图都已亡佚，现存只有九段，采用"左图右史（文字）"的传统形式。

起始第一段画冯媛抗熊，面对黑熊出槛，冯媛挺身而出，而其他人惊惶失措，互相对比，相得益彰。原来图前（右）应有题字："玄熊攀槛，冯媛趋进，夫岂无

畏，知死不吝。”现已不存。

第二段题字为：“班婕有辞，割欢同辇，夫岂不怀，防微虑远。”画班婕妤拒绝与汉成帝同辇游园，班婕妤特立独行，文静典雅，汉成帝轿子众人抬着，前呼后拥，一静一动，互相对比，富有戏剧性。

第三段题字为：“道罔隆而不杀，物无盛而不衰，日中而昃，月满则微，崇犹尘积，替若骇机。”画日月山峦，山上鸟兽出没，旁有一人张弩跪射，这可能是中国现存最早的山水画，以人为主，人大于山，可见画家不在画山（风景画），而是用山来衬托人，整个看上去，工整细致，有装饰性，反映了中国早期山水画的艺术风貌

第四段题字为：“人咸知修其容，莫知饰其性，性之不饰，或愆礼正，斧之藻之，克念作圣。”画二女跪坐化妆，一女照镜粉面，另一女后立一女婢，女婢正在为女主人梳头，都很认真，旁列漆奁，内置各种化妆品，反映了当时妇女化妆的情况。

第五段题字为：“出其言善，千里应之，苟违斯义，同衾以疑。”画夫妇二人正要上床就寝，女倚窗轻浮，出言不善，男仓猝而起，“同衾以疑”，非常传神。

第六段题字为：“夫言如微，荣辱由兹，勿谓玄漠，灵鉴无象，勿谓幽昧，神听无响，无矜尔荣，天道恶盈，无恃而贵，隆隆者坠，鉴于小星，戒彼攸遂，比心螽斯，则繁尔类。”画一家人聚会，夫妇并坐，妻妾成群，大家正在逗小孩玩，旁有奴婢侍候，一家和睦，天伦之乐，其乐融融。

第七段题字为：“欢不可以渎，宠不可以专，专实生慢，爱极则迁，致盈必损，理有固然。美者自美，翻以取尤，冶容求好，君子所仇，结恩而绝，实此由之。”画女欲求欢，男伸手拒之，女衣带横举，以示前趋，男竖立拒之，横竖（动静）对比，互相衬托。

第八段题字为：“故曰翼翼矜矜，福所以兴，静恭自思，荣显所期。”画一女端坐静思，温文尔雅。

最后第九段题字为：“女史司箴，敢告庶姬。”画一女史正在写箴，二姬边走边议，互相告诫，注意言谈举止。卷末题“顾恺之画”四字。

此画虽是插图，但并非简单的文字图解，而是在《女史箴》原文基础上的艺术再创作，真实生动地反映了当时社会，尤其是宫廷妇女的生活情景，表现了中国传统女性文静典雅的优美气质，当然也宣扬了束缚女性的腐朽没落的封建伦理道德。此插图绢本设色，采用工笔重彩勾线平涂画法，结构严谨，描绘精细，写实传神，庄重古朴，非常严肃，装饰性很强。

《洛神赋图》，是依据曹植著名的《洛神赋》所画的插图。曹植（192年—232年）是三国魏时“三曹”之一，都是安徽亳县人，是曹操第三子。曹植才华出众，诗文俱佳，为其兄曹丕（魏文帝）所猜忌，他一生满怀报国之情，但终不被用，怅然失望，郁郁而死，死时才41岁！其诗前期多写贵族游乐生活，乐观向上；后期压抑苦闷，情绪悲观。《洛神赋》是其代表作，是他黄初三年（222年）从洛阳回其封地鄄城途中所作，写他渡洛水时，遇见洛神，热情赞美洛神体态轻盈柔美，服饰精美绝伦，举止文静，气质高雅，曹植当即就向洛神表达了爱慕之情。洛神

也为曹植的真诚所感，但因“人神道殊”，无法结合，只得满怀恋情，哀怨而去。最后曹植恋恋不舍，怅然上路，此后二人相思，天长地久。此文之所以感人至深，是因为作者是以真挚深长的爱情为基础，洛神即甄妃，曹植年轻时就与她相爱，但一直未能如愿，甄妃死后，曹植入京（洛阳），睹物思人，非常伤心，又受宋玉《神女赋》影响，遂写成《洛神赋》。此文全篇情真意切，缠绵悱恻，构思奇丽，想像丰富，描绘细致，抒情优雅，文笔华美，富有诗情画意，充满着浪漫主义精神，堪称“千古佳作”。

顾恺之为《洛神赋》画的插图《洛神赋图》，现存有多种摹本，其中最精彩、最接近顾恺之画风的是北京故宫博物院收藏的那本。可惜画上原来题写的赋文都已略去（沈阳辽宁博物馆收藏的那本上面还有赋文，与上述《女史箴图》一样，也是分段题写，图文相间）。此画依据原文顺序，依次分段描绘。开端画曹植一行来到洛水之滨，人困马乏，稍事休息，仆人放马，马在打滚；曹植一行奴仆簇拥，抽空看看洛水之景。忽然间洛神出现，凌波回顾，“翩若惊鸿，婉若游龙，荣曜秋菊，华茂春松，仿佛兮若轻云之蔽月，飘摇兮若流风之回雪；远而望之，皎若太阳升朝霞，迫而察之，灼若芙蓉出渌波，浓纤得衷，修短合度，肩若削成，腰若约束，延颈秀项，皓质呈露，芳泽无加，铅华弗御，云髻峨峨，修眉联娟，丹唇外朗，皓齿内鲜，明眸善睐，靥辅承权，环姿艳逸，仪静体闲，柔情绰态，媚于语言；奇服旷世，骨象应图，披罗衣之璀璨兮，珥瑶碧之华琚，戴金翠之首饰，缀明珠以耀躯，践远游之文履，曳雾绡之轻裾，微幽兰之芳蔼兮，步踟蹰于山隅。”文章大段极力铺陈，插图大段精心描绘，都是文中、画中最精彩的部分。接下来画二人相会，游玩，二人相爱，众神前来祝贺，达到高潮。但是好景不长，人神之恋，不能如愿，二人终须分别。相会的喜悦，游玩的欢乐，别离的哀伤，相思的痛苦，都跃然画上，感情变化的节奏清晰可见。最后洛神乘龙辇而去，怅然回顾，依依惜别。曹植渡河，夜不能寐，第二天上路，在车上还恋恋不舍回望洛水。整个看上去，情深意长，情意绵绵，缠绵悱恻，委婉凄凉，充满着感情，再加上优美的山水，鲜明的色彩，更加烘托出诗一般的优美意境，使画面充满了诗情画意。长卷构图将故事情节分段画出，中间用山石树木等风景连接起来，整体有联系，分段又各自独立。画上山水反映了中国山水画的早期风貌。全画采用工笔重彩勾线平涂画法，描绘精细，色彩华丽，装饰性很强。若以此画与上述《女史箴图》互相比较，《洛神赋图》优美抒情，富有诗情画意，充满浪漫主义情调；而《女史箴图》则庄重严肃，写实传神，充满现实主义精神。这是因为《洛神赋》是抒情辞赋，《女史箴》是道德箴言。画插图要根据文章的风格来画，不同的文章要用不同的艺术手法、不同的艺术风格来表现，这是插图艺术的创作原则。唐初裴孝源《贞观公私画史》上载，晋明帝司马绍也画过《洛神赋图》，可惜今已失传，可见为《洛神赋》画插图是当时比较流行的题材。

《列女传图》是西汉刘向《列女传》的插图，刘向（公元前77年—前6年）西汉后期经学家、目录学家、文学家，江苏沛县人，汉皇族楚元王四世孙，校阅皇家收藏的图书典籍，撰成《别录》（中国最早的目录学著作），此外他还依据先秦、西汉古图，写了《列仙传》、《列士传》、《列女传》三传，如上所述，属看图写文。

《列女传》是中国古代优秀女性的小传集合，原书七卷，每卷记载15人，共计105人，上自有虞二妃，下至赵悼后（待考）。据《汉书》上说，汉成帝时赵飞燕姐妹得宠逾礼，娇奢淫逸，刘向看了深感忧虑，于是便写《列女传》来进行规劝，同时也宣扬了封建伦理道德，情况与上述西晋张华写《女史箴》相似。在刘向《列女传》的影响下，后人不断续写，所以刘向写的称“古列女传”，此后历代正史也都增设《列女传》一项。

顾恺之画的《列女传图》是个残本（卷），现存八段，每段都题写人名、颂词，分别画楚武邓曼、许穆夫人、曹僖公负羁之妻、楚孙叔敖母、晋伯宗妻、卫灵夫人、鲁漆室女、晋羊叔姬等八人故事，都属仁智传部分，颂扬她们善良仁慈，具有远见卓识。故事情节仅凭人物之间互相呼应、人物动作尤其是眼神以及一些极为简单的道具来表现，甚至连背景都没有，这是很不容易的，表现出画家高超的造形能力和艺术水平。此插图画风与上述《女史箴图》相似，也是严谨庄重，以史为鉴，进行道德规劝。

中国绘画一直注重教化，列女传图书就是对妇女进行教化，战国、西汉就有，如上所述刘向《列女传》就是依据古图、古书编撰而成，汉魏六朝画像石、壁画、漆画上也屡见不鲜，更是画家们喜欢画的题材。据画史记载，早在顾恺之以前，晋明帝司马绍、荀勖、卫协、王廙等人都画过列女传插图。此后历代都不断有人画列女传插图。唐宋木版插图逐渐取代了手绘插图（细密画），宋明木版插图列女传就更多了，并且一直流行到清末。可见《列女传》插图在中国绘画史上长盛不衰，占有重要地位，具有深远影响。一方面封建教化要靠绘画来宣传，另一方面也为绘画展示中国古典女性之美提供了表现题材。

综上所述，顾恺之插图艺术有以下特点。

①横向长卷分段构图，文字与插图间隔交替，左图右史（文字），各自独立，连接起来，又是一个整体，例如上述《女史箴图》就是这样。《洛神赋图》原来也是这样，只是宋人摹本将文字删除。宋人摹本《列女传图》也将传记删除，仅留人名、赞颂。这种构图并非只顾恺之一人如此，魏晋南北朝插图、图书都是这样，这是中国古代写本图书的卷轴制度所决定的。这种卷轴图书一直延用到五代宋初，10世纪以后逐渐退出历史舞台，为经折装、册子装所取代。而卷轴画宋以后逐渐由横向改为竖向，由案头欣赏改为挂轴欣赏，一直延续至今。

②用线造形，简洁明快，其线“如春蚕吐丝”，如“春云浮空，流水行地”，纤细委婉，流畅自然，富有节奏感，非常优美，富于抒情色彩。顾恺之线描代表了中国早期线描艺术“高古游丝”、典雅文静的艺术风貌（唐以后线描种类增多，明代出现了所谓的“十八描”，后来线描种类越来越多，于是乎就有人卖弄线描，炫耀技术，破坏画面统一，格调反而下降了）。顾恺之线描奠定了中国插图的线描传统，即使唐代发明了雕版印刷复制技术，唐以后木版插图盛行，仍然是在复制线描插图。

③《洛神赋图》出现山水背景，可能是中国最早的山水画，体现了中国山水画的早期面貌，正如唐代张彦远《历代名画记》上所说：“其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，

则若伸臂布指。评古人之意，专在显其所长，而不守于俗变也。”如上所述，顾恺之画山水以人为主，人大于山，不在于画山水，而在于衬托画中人物，创造环境气氛，表现画家思想感情，这是中国插图艺术的又一大优良传统。

④采用工笔重彩勾线平涂画法，平面构图，用线造形，描绘精细，设色浓丽，装饰性很强，《洛神赋图》尤其是这样。而宋人临摹的《列女传图》衣纹渲染有些过分。其实工笔重彩画法是世界各国早期（古代、中世纪）绘画共同采用的画法，历史悠久，源远流长，广泛运用，极为普遍，这些足以证明这种画法是绘画艺术表现美感的最佳选择。近代科技发展，强调科学理性，注重写实，开始否定工笔重彩画法。20世纪现代社会艺术回归，强调艺术自己本身的独立的固有的审美价值，又开始恢复工笔重彩画法，这是世界各国共同的艺术语言，最易接轨，最好交流（这个论题，我将有专文论述）。

顾恺之之所以能成为中国插图艺术史上最早的著名插图大师，并不仅因为他的作品（摹本）有幸留传下来，而是因为他集中体现了魏晋南北朝插图艺术的艺术风格和艺术水平，是中国插图艺术史上的第一个高峰。他上承先秦两汉插图艺术传统，广泛影响到魏晋南北朝壁画、工艺美术品上的装饰画（例如山西大同北魏司马金龙墓出土的漆画屏风），同时还下启隋唐插图艺术全面发展，隋唐很多大师都临摹过顾恺之的画。可见顾恺之在中国插图艺术史上起到了承前启后的巨大作用。但非常遗憾的是，他的这一伟大功绩长期以来一直没有被人认识到，一直被埋没。我们今天重新提到这一伟大功绩，不仅可以认识到顾恺之在中国绘画史上的重要地位，更重要的是可以使我们更深刻地了解中国绘画史、中国插图史，更自觉地继承顾恺之插图艺术的光辉传统，从而更有利于提高我们今天的插图艺术水平。

第6讲 唐代敦煌插图艺术

唐代是中国封建社会的黄金时代，文化、艺术全面发展，各个方面都发展到了极高的水平，插图艺术也不例外，也出现了空前未有的繁荣局面。

唐代插图也像唐代绘画一样，大多亡佚。唐代绘画现存最可靠、最精彩的作品都集中发现于敦煌石窟。诸如现存唐代壁画，尤其是地上寺观壁画，绝大多数集中在敦煌石窟，几乎都是敦煌壁画。现存唐代卷轴画（工笔重彩绢画）原作也都集中发现于敦煌石室（即莫高窟第17窟藏经洞），敦煌石室中发现的这批唐代卷轴画大多流失海外，目前我们的美术史上所介绍的所谓"唐代卷轴画"几乎全是后人摹本，在摹本基础上立论，其论之科学性可想而知。现存唐代插图也主要是敦煌石室中发现的敦煌遗书插图（也都流失海外），所以唐代插图艺术以敦煌插图为代表。

唐代发明了雕版印刷复制技术，出现了印本图书和木版插图，不仅在中国插图史上，而且在人类文化史上都有划时代的意义，从此以后中国和世界的图书就分写本图书和印本图书两大类，而在此之前全世界只有写本图书，没有印本图书。此后中国有了印本图书，宋以后中国图书以印本图书为主，写本图书为辅。在中国雕版印刷复制技术的影响下，先是东方，后是西方，也逐渐出现了印本图书。欧洲印本图书出现就更晚了，是15世纪前后文艺复兴时期才出现的。

敦煌插图也分写本手绘插图和印本木版插图两种，正好反映了中国古代插图艺术由前期（唐以前）写本手绘插图向后期（唐以后）印本木版插图的过渡。当然，唐代插图还是以手绘插图（细密画）为主，印本木版插图为辅。唐代雕版印刷复制技术和木版插图刚刚兴起，数量不多，但其前途无量，宋元以后成为中国插图艺术最主要的表现形式。

上个世纪初敦煌石室遗书（文书、卷子）的发现，是20世纪世界考古学上的一件大事。敦煌遗书多达五万多卷，约有五六千种，时间跨度约为5世纪至11世纪（以中晚唐、五代、宋初为主），由多种文字写成（以汉文为主），包括写本和印本（以手写本为主）。8、9世纪出现了硬笔（木笔）写本，9世纪后期出现了经折装、册子本等。敦煌遗书内容极为广泛，主要有宗教典籍（其中佛教占90%以上，此外还有道教、摩尼教、景教等）、官私文书档案、四部经典（经史子集）、文学作品、科技图书、占卜图书、启蒙读物等。文字除汉文外，还有藏文、于阗文、回鹘文、突厥文、粟特文、梵文等。敦煌藏经洞除发现上述遗书外，还发现有铜佛、法器、幢幡、遗画（有绢本、纸本、布本等）、壁画稿（粉本）、画具等文物。总之敦煌遗书、遗画、遗物异常丰富，博大精深，都是人类的文化瑰宝。这批敦煌瑰宝一经问世，即遭厄运，各国强盗纷至沓来，英国斯坦因、法国伯希和、俄国奥登保、日本大谷等抢得最多，少数劫余的运到北京，现藏北京图书馆。与此同时经各国学者广泛深入地研究，逐渐形成了新兴的、综合性的敦煌学，敦煌学不断发展，日益成为国际显学。但因敦煌学博大精深，至今还有许多薄弱环节和空白点，例如敦煌遗画、敦煌插图、敦煌佛教工艺美术等都是空白，一直没有引起人们的注意。

敦煌遗画现存一千一百多件，其中绢本（包括布本）有八百五十多件（斯坦因盗走五百二十多件，伯希和盗走二百三十多件，俄国盗走一百多件），敦煌绢画多为彩绘，大多是尊像和经变（其实经变就是佛经插图）。纸本有二百四十多件（斯坦因盗走七十多件，伯希和盗走一百四十多件，北京图书馆收藏十件左右），敦煌纸画多为白描，大多是插图和壁画草稿（包括底稿、粉本）。这批敦煌遗画多为晚唐、五代、宋初作品。敦煌遗画和敦煌壁画共同构筑了光辉灿烂、炳耀千秋的敦煌绘画艺术。

敦煌插图主要有绢本和纸本两种，以纸本插图为主。敦煌纸本插图主要有写本手绘插图和印本木版插图两种，以手绘插图为主。敦煌手绘插图，主要有白描插图和彩绘插图，以白描插图为主。敦煌插图现存不足二百幅，其中斯坦因盗往英国五十多幅，伯希和盗往法国一百多幅，也是多为晚唐、五代、宋初作品，五代宋初大多是沿袭晚唐画风，是晚唐文化的延续，所以也属唐代插图画风。敦煌插图与敦煌遗书一样内容广范，多为佛教插图，此外还有道教、四部丛书（主要是经部礼仪、子部图谶）、文学变文、科学技术、占卜、雕版印刷等方面的图书插图。

佛教插图主要有《佛传》、《十王经》、《佛名经》、《妙法莲花经观音菩萨普门品》、《陀罗尼经》、《坛场》、《手印》、《金刚般若波罗密经》、《经咒》、《维摩诘》、《父母恩重经》、《佛说灌顶拔除罪恶生死待度经》等。其中《十王经》插图是佛教插图的代表作，《十王经》又名《阎罗王经》、《劝修七斋功德往生净土经》等，是中国人假托佛说所撰佛经，敦煌遗书中有二十件左右，可见当时流行一时，后渐不提，历代《大藏经》也不收录。经说佛涅槃时劝众为地狱十王建斋，为死者修功德，使死者解脱地狱之苦，往生净土。此经明显受唐代道名和尚《还生记》、唐临《冥报记》影响，可能是晚唐所撰佛经，敦煌写本大多写于晚唐五代，后影响到道教。敦煌写本《十王经》中有四件带有插图，即S（斯坦因）3961、P（伯希和）2003、2870、4523号。这些《十王经》插图直接影响了宋元明时描绘十殿阎王的水陆画。

道教插图主要是符箓（例如驱鬼符）插图。

四部丛书插图主要是经部礼仪和子部图谶方面的插图。经部礼仪类书插图主要是《丧礼书》插图，画丧礼服装，可能是现存最早的服装剪裁图。子部图谶主要是《白泽精话》、《瑞应图》等书插图。这两卷插图唐人张彦远《历代名画记》第15篇《古之秘画珍图》中就有记载，可惜后来亡佚，这两卷敦煌插图的发现，可使我们得以一睹"古之秘画珍图"之风彩。

文学插图主要是变文插图，主要有《斗圣变》（即《降魔变》）插图。

科技插图主要有天文学（《云气、星象、电经》）、历法（《日晷》）、《历日》（历书）、医学（《灸经》（人体穴位图）等书插图。

占卜类书插图主要有《相书》、《命书》、《宅经图》等书插图。

印本图书插图主要是佛经插图，例如举世闻名的唐咸通9年（868年）的《金刚经》扉画插图。此外还有一些木版雕印的尊像，诸如《说法图》、《千佛》、《观音菩萨》、《文殊菩萨》、《天王》等将近十种。这批木版插图和木版印像是全世界

现存最早的雕版印刷复制绘画（复制版画）。

综上所述，可见唐代插图艺术内容广泛、空前繁荣，具有很高的历史、文献价值，是我们今天研究唐代社会生活情况的重要的可靠的形象资料。唐代敦煌插图艺术不仅有很高的历史价值，而且还有很高的艺术价值。这批敦煌插图图文并茂，互相说明，共同表达图书作者的思想感情。其图文配合的方式主要有3种:

①上图下文（也有少数上文下图）；

②右图左文（也有少数右文左图）；

③扉画插图。

都是以图为主，以文为辅，反映了唐代以前中国插图艺术以图为主、图文并重、互相说明的风貌。这些插图的构图简洁明了，一般一幅插图只描绘一个场景，几个人一件事，管中窥豹，见微知著，反映社会生活，从而产生了上述历史认识价值。这些插图的人物形象生动传神，寥寥数笔，仪态万千，意趣盎然，真是生动有趣，就是佛教插图也很幽默。敦煌插图（尤其是纸本的）大多是白描，少数彩绘也只有几色点染，色彩鲜明，节奏感强，画龙点睛，引人注目。敦煌插图线描潇洒自如，也很有表现力，有气势，有趣味。整个看上去，敦煌插图描绘精细，色彩华丽，生动有趣，简朴大方，很有气势，装饰性很强，生活气息很浓，表现出大唐风范。敦煌插图是大唐绘画重要的组成部分（此外还有壁画和工笔重彩卷轴画），有些佛教插图甚至还是敦煌石窟壁画的母本（底稿），直接影响了举世闻名的敦煌壁画，在中国绘画史上占有重要地位。有些道教、四部、科技、占卜类书插图如上所述唐人张彦远《历代名画记》第15篇《述古之秘画珍图》中有记载，但张彦远记载的“古之秘画珍图”都已失传，这些敦煌插图对我们今天理解张彦远《历代名画记》很有帮助。

附录

斯坦因盗往英国的敦煌插图主要有：

S0253《佛名经》，分上下两行，每行上图下文，上画千佛，下注佛名，千佛插图木版雕印，手工彩绘。类似《佛名经》还有S5667

S0413《妙法莲华经观音菩萨普门品（第25品）》，单行本，卷首卷尾各附佛像一幅，属卷首卷尾插图。

S1360背面《猥亵图》，前有西域文三行，后有一行，《猥亵图》画一裸男，头戴双翅帽，突出生殖器，西域文字内容不解，似与《猥亵图》有关系，图文互解，当为插图。

S2139《坛城（场）图》，旁有文字说明。类似《坛城图》还有S0848号。

S2404《日释》，敦煌历法学家翟奉达撰，卷中画礼北斗图和礼猴图，下有文字说明，《礼北斗图》云："谨安（按）仙经云，若有人每夜志心礼北斗者，长命消灾大吉。葛仙翁礼北斗法：普仙公志心每夜礼北斗，延年益寿，郑君礼斗官长命，不泩刀刃所伤。"《礼猴图》云："申生人猴相，本命原神，若有精之者，逐日供养原神者，消灾益福及画形头安之大吉。"二插图描绘精细，形象生动。

S3326《云气、星象、电经》，《云气》每条都有插图，采用上图下文形式。《星象》有11象，每象都有插图，采用右图左文形式。《电经》卷尾画电神像，头戴软脚幞头，生动有趣。

S3961《佛说十王经》，采用右图左文形式，插图彩绘，有12幅，皆生动泼辣，是我们今天研究当时社会刑罚情况的重要的可靠的形象资料。《十王经》及十王信仰流行于唐末五代，以后亡佚，此经还是靠敦煌藏经洞遗书才得以保存下来。此插图当是晚唐五代时的作品。

S4690《金刚神符》，方形构图，四方书四大天王名，正中书金刚神，似为佛教密宗坛城图。

S5511《降魔变文》，卷首扉画插图画一武士，腰中横剑，神采奕奕，可惜残缺不全。

S5642《妙法莲花经观音菩萨普门品》，采用梵夹装形式，每页（叶）上图下文，画观音菩萨显圣故事，描绘精细，生动有趣。

S5646《金刚般若波罗密经》，卷前有金刚经启情八金刚四菩萨文，扉画插图八金刚及四菩萨，采用册子装。

S5656《佛心咒》，佛教密宗经咒插图，佛居中央，左右为咒文，四周为人物莲花等图。

S5666《道教驱鬼符》，道教符咒插图，上图下文，插图彩绘。

S5667《佛名经》，残页。

S5669《金刚般若波罗密经》，前有金刚神像，威猛狰狞。

S5775《道教符录》，旁有文字说明，符录插图或人首符身，或龙虎形象。

S5976《相书人体图》，相书插图，残存二人体图之下半身，在各关节地方皆注以吉凶。

S6106《佛名经》，与S0253《佛名经》相似，也是雕版印刷，手工彩绘。

S6149《佛名经》，也与S0253《佛名经》相似。

S6164《命书》，推男子三生五鬼法，推人本生元宫法，有图。

S6168《灸经》，有人体插图，图文相间，互相说明。

S6261《白泽精话》，首尾皆残，现存彩绘插图6幅，旁有文字说明，右图左文形式。

S6262《人体穴位图》，与上述S6168《灸经》插图相似。

S6264《金刚神符》，符为八瓣莲花，中有文曰：金刚神中，尽作一者，于咒心僧带。

伯希和盗往法国的敦煌插图主要有：

P2003《佛说十王经》，插图彩绘，图文相间，右图左文，有15图。

P2010《妙法莲花经观音菩萨普门品》，上图下文，插图彩绘。与P4513同卷，此为后段。

P2013《佛说灌顶祓除罪过生死待度经》，图文相间，插图彩绘，首尾皆残，有6图。

P2615《宅图经》，堪舆图书，作于五代宋初。

P2682《白泽精怪》，首尾皆残，前半部有彩图19幅，有文字说明，后半部无图，共有41纸，可参见S6261。

P2683《瑞应图》，残卷，上图下文，插图彩绘，现存22幅，各有文字说明，此书不避唐讳，可能是六朝写本，可能与顾野王画的《符瑞图》有关系。

P2831《堪舆图书》，选坟风水，后有地盘图，中绘地心，四周分列24方位，旁有文字说明。

P2869《佛传》，插图白描。

P2870《佛说十王经》，右图左文，插图彩绘，有15图。

P2876《大身真言》，册子装，扉画插图，八大金刚。

P2967《丧礼图书》，册子装，服制插图，可能是现存最早的服装裁剪图。

P3074《观药王药上二菩萨经文》，上文下图，插图白描。

P3390《相书》，图文相间，插图白描，10幅头像，有大有小，五代图书。

P3398《推十二时人命相属法》，算命图书，插图画十二生肖，现存4图（鼠、牛、虎、兔），图下有文字说明。可参见P4058。

P3835背面《陀罗尼经》（符咒真言），图文相间，画各种手印。

P3838《推九宫行年法》，占卜图书，册子装，第1页有彩绘插图，分上中下三部分，上、下是文字（占辞、宜忌、解除），中间为彩图，为三同心圆，旁注文字。

P3905《手印结契图》，画佛教密宗各种手印。

P4097、4098《金刚般若波罗密经》，册子装，扉画插图，彩绘八大金刚。

P4513《妙法莲花经观音菩萨普门品》，上图下文，插图彩绘，后段即P2010号。

P4522背面《宅经》，占镇宅法，插图白描。

P4523《十王经》，残缺，插图彩绘，画地狱审判，现存7图。

P4524《破魔变文》（《斗圣变》），插图白描。

P4578《金刚般若波罗密经》，雕版印刷（印本），扉画插图描绘八大金刚。

P4639《佛名经》，上图下文，佛像彩绘。

P4824《佛教符箓》，中有二佛，旁有文字说明。

P4881《瑞应图》，残片，仅存一凤鸟，彩绘，旁有文字说明。

P4912《佛教经咒》，朱绘曼陀罗，周围写陀罗尼经咒。

P4991背面画《曼陀罗》。

以上是从中国台湾黄永武《敦煌宝藏》中整理出来的。

第7讲 唐代回鹘摩尼教插图艺术

中国历史悠久，地域辽阔，民族众多。每个民族都有自己独特、精彩的文化和艺术，例如东北的朝鲜美术史、北方的蒙古美术史、西北的回鹘（维吾尔）美术史、西方的西藏美术史、西南的苗族美术史等等。这些围绕汉族周围的边疆民族的美术史各有特色，各有千秋，它们一方面受内地汉族美术影响，另一方面又受到与其相邻的外国美术的影响，融会贯通，努力创新，终于创造出了自己独特的精彩艺术。中国古代各民族美术汇集起来，才构成博大精深的中国美术史。没有对这些边疆民族的美术史一一考察、研究，写出来的所谓的“中国美术史”，只能是内地汉族美术史，根本没有资格号称“中国”。而对这些边疆民族的美术史的研究正是我们今天美术史研究的空白，中国美术史研究的空白点实在是太多了！从本文介绍的唐代回鹘摩尼教插图艺术就可见一斑。

回鹘，原为游牧民族，“随水草流移”，“以寇抄为生”，又称“回纥”，北魏时是铁勒东支诸氏族之一，游牧于鄂尔浑河、色楞格河（蒙俄交界处）流域，称“袁纥”。隋时迁至土拉河北，称“韦纥”。唐时（7世纪初）联合周围部落，反抗西突厥，同盟总称“回纥”。与大唐帝国友好往来，多次与唐合击强敌，分别灭掉东突厥（第一次是629年，第二次是744年）、薛延陀（646年）、西突厥（656年），威镇漠北，辖境东起大兴安岭，西至阿尔泰山，南起河套，北抵贝加尔湖。8世纪两次助唐平定安史之乱，三次迎娶大唐公主。788年改称“回鹘”，此后沿用近五个世纪（8世纪—13世纪），元明时称“维吾尔”。9世纪前期位于叶尼塞河上游的黠戛斯人崛起，840年击败回鹘，回鹘余众分三支西迁，成为河西（甘州）回鹘、高昌（西州）回鹘和喀拉汗王朝（黑汗王朝，葱岭西回鹘）。回鹘西迁后进一步封建化，经济由原来的游牧经济向农业定居转化，手工业和商业也繁荣起来，手工业主要有纺织业（棉毛丝麻都有）、锻铁业、皮革业、玉器、酿酒等。回鹘商人向以经商著称的粟特商人学习，也是足迹中外，东至内地，西达波斯、印度，在促进东、西经济、文化交流方面起了重要作用。

回鹘文化非常开放，兼收并蓄，广泛学习东西方文化。在文字方面，回鹘原用突厥文、粟特文，后在此基础上，创造了回鹘文，后来演变成今天的维吾尔文。宗教信仰也很广泛，最初信仰萨满教，后又接受了摩尼教、佛教、景教、袄教、伊斯兰教等，摩尼教曾一度定为国教。这些宗教都有经典（写本图书）出土，由多种文字手写而成。

回鹘文化是中国传统文化中的一个组成部分，回鹘美术也是中国传统美术中的一个艺术水平很高的很重要的组成部分。尤其是回鹘西迁后，9、10世纪回鹘美术发展到最高水平，是回鹘美术的黄金时代。河西回鹘美术主要表现在敦煌，高昌回鹘美术主要表现在新疆吐鲁番，回鹘美术最主要的成就是壁画和插图这两大画种，主要有佛教、摩尼教、景教绘画，可惜这方面的研究至今还没引起学术界的注意。

有关回鹘壁画情况，请见拙作《中国壁画史纲》（文物出版社1995年出版），但书中只写了高昌回鹘壁画，而河西回鹘壁画还没有写，河西回鹘壁画主要集中

在敦煌西千佛洞（例如第3、4、12、13、16等窟），此外莫高窟和榆林窟中也有。

本文着重介绍回鹘插图艺术，非常遗憾的是现存回鹘插图极少，堪称凤毛麟角，残垣断壁，远不如壁画多，这主要是因为图书的物质载体（纸、绢）远不如壁画的载体（建筑）坚固耐久。现存回鹘插图主要是高昌回鹘摩尼教插图，主要集中在高昌回鹘都城吐鲁番。尽管敦煌石窟藏经洞中也发现了回鹘摩尼教写本，但敦煌摩尼教写本中尚未发现插图。敦煌插图大多是佛教插图，而吐鲁番高昌回鹘插图正好相反，主要是摩尼教插图。这可能是因为河西地区以佛教为主，而新疆历来宗教多元，而且摩尼教在这里流传最早。

摩尼教又称“明教”，是世界十大国际性宗教之一，原为伊朗古代宗教之一，3世纪由摩尼创立，故名“摩尼教”。创始人摩尼（215年—276年）生于南巴比伦安息王族家庭，25岁创立摩尼教，后去东方传教，据说还到过中国新疆，回国后受到伊朗萨珊王朝国王沙波尔一世（241年—272年）礼遇，但是好景不长，后被瓦拉姆一世（273年—293年）处死。摩尼教吸收了琐罗亚斯德教（祆教，二元论）、诺斯替教、基督教、佛教、印度教等宗教思想，逐渐形成了自己的独特的宗教体系。摩尼教崇拜光明，倡导“二宗三际”、“三封”“十戒”等。3世纪至15世纪广泛流行于亚非欧一些地区，向西传到叙利亚、小亚细亚、埃及、北非、意大利、法国、西班牙（环地中海沿岸地区），向东传到中亚，6、7世纪之际传入中国新疆，7世纪传入中国内地，受到武则天优待。8世纪漠北回纥（回鹘）从新疆和洛阳接受摩尼教，8世纪中定为国教。唐请回鹘平定安史之乱后，应回鹘之请在长安建摩尼教寺庙，后又传到江南。845年唐武宗会昌灭法，摩尼教与佛教一起受到严重打击，此后一直是民间秘密宗教，五代两宋多次为农民起义所利用，使官方禁止更加严厉，宋时定为“魔教”。摩尼教唐时依附于佛教，宋时依附于道教，元明逐渐与其他宗教融合，清时绝迹。总之，摩尼教对中国的影响主要反映在回鹘文化中。

摩尼教美术发达，这主要是因为摩尼教注重用绘画传教，大至壁画，小到插图，都用来向没有文化的广大民众宣传教义。但非常遗憾的是，后来随着摩尼教消失，摩尼教美术也大多亡佚了，现仅存回鹘摩尼教美术。

回鹘摩尼教美术主要发现于高昌回鹘都城吐鲁番，是上个世纪初德国考古学家勒柯克发现的。勒柯克1902年至1904年四次到中国新疆调查、盗掘，掠走大量文物，其中包括有壁画、雕塑、插图、文书等，可惜后来在第二次世界大战中约有一半被毁。吐鲁番高昌故城中就有回鹘时的摩尼教寺庙遗址，遗址中出土了摩尼教壁画和插图这两大画种，可惜都是残片。摩尼教壁画画摩尼及其弟子群像，皆白衣白帽，作于9、10世纪（请参见拙作《中国壁画史纲》（文物出版社，1995）。

摩尼教插图可能略早，大约作于8、9世纪，画摩尼教法会和教义，上有回鹘文写经，现存残片十几件，大多藏于德国柏林博物院达勒姆印度艺术博物馆。其中有两片比较大一点，人物形象比较多，每片正反两面都施彩绘，纸本设色，共计四幅。

最大的一片长25.2厘米，高12.4厘米，正面描绘摩尼说法，弟子、贵族武士、各路神仙、供养人等均拱手跪坐，洗耳恭听，插图两侧是回鹘文写经，摩尼及其

弟子皆穿白衣，非常突出，而摩尼白衣镶红边，更加引人注目（画中象头神可能是印度教大神湿婆之子，猪头神可能是印度教大神毗湿奴）。此残片反面描绘摩尼及其弟子宴前读经，皆白衣白帽，中间供放瓜果葡萄。这一方面说明吐鲁番地区自古以来就盛产瓜果葡萄，另一方面也表现出摩尼教提倡素食。摩尼教经典规定不杀生，不吃肉，只能吃蔬菜瓜果，认为蔬菜瓜果中含光明分子多，可增强人身中的光明成分。

较小的一个残片长11.2厘米，高17.2厘米，正面描绘摩尼僧人跪坐写经，皆白衣白帽，有上下两排，上排四人，下排三人，中间是回鹘文写经，上端是花树葡萄，七人大同小异，横向排列，富有节奏感。此残片反面主要是回鹘文写经和花边图案，上端描绘三人跪坐，其中一人弹琴（琵琶），似为回鹘供养人，服饰与回鹘壁画上的供养人相似。

综上所述，唐代回鹘摩尼教插图大多采用工笔重彩勾线平涂画法，平面构图，描绘精细，色彩艳丽，富有节奏感，装饰性很强，极为精彩，艺术水平很高。回鹘摩尼教插图上承现已失传的伊朗萨珊王朝画风（可能是通过粟特接受萨珊画风，粟特是萨珊文化与回鹘文化之间的桥梁），下启波斯伊斯兰手绘插图（细密画），在东方美术史上占有很重要的地位。回鹘壁画和插图这两大画种上的人物形象、服饰、色彩、画法、画风等都很相似，可互相参证，共同展现了回鹘绘画的艺术风貌。辉煌灿烂的回鹘绘画应该是我们今天新疆绘画的基础。



第8讲　宋元印本(木版)插图艺术

中国唐代发明了雕版印刷复制技术之后，中国图书出现了质的飞跃，由以前的手写手绘图书变为雕版印刷图书。当然，手写手绘图书依然存在，只在上层皇家贵族社会中流行，数量很小，现存极少。所以宋元图书以雕版印刷图书为主，宋元印本（木版）图书及其插图是中国早期的印本（木版）图书和插图。中国印本（木版）插图始于唐，宋、元大发展，明时发展到顶峰，出现了黄金时代，清时开始衰落，清末为从欧洲传入的石印插图所取代。

随着宋代商品经济大发展、宋代市民世俗文化开始兴起，再加上传统的佛教文化继续发展，形成了宋元的两大文化。现存宋元印本（木版）插图就像宋元文化一样，也分佛教图书插图和世俗图书插图两大部分。

一、佛教图书插图

宋元佛教图书插图主要是佛经插图，佛经插图大多是佛经卷首扉画插图。提起宋元佛教图书，人们首先想到的是宋元大藏经。大藏经是佛教典籍丛书，以经、律、论为主，南北朝时称"一切经"，隋以后才称"大藏经"，汉文大藏经有官刻、私刻两种，宋元明清各朝都刻过大藏经，分别简称"宋藏"、"元藏"、"明藏"、"清藏"，此外还有"辽藏"、"金藏"、"西夏文大藏经"、"藏文大藏经"、"蒙文大藏经"、"满文大藏经"等，大藏经都有插图，最常见的是卷首扉画插图《说法图》，这是沿袭唐五代佛经插图艺术的传统。明清大藏经卷尾还增刻了《韦陀护法图》。

宋代雕版印刷的《大藏经》有六种。

① 北宋初年从开宝四年（971年）到太平兴国八年（983年），奉宋太祖、宋太宗之命在四川成都雕印，编印佛典1076部，咸平二年（999年）又增印360部，共计6620多卷。属北宋官版大藏经，称《开宝藏》，又称《蜀藏》，是中国最早的刻本大藏经。装帧采用卷轴装，属北方系统大藏经。此藏后来传入日本、朝鲜，直接影响了日本、朝鲜雕印大藏经。此藏现存仅十几卷，不见插图。

② 北宋元丰三年（1080年）福建福州东禅等觉院主持冲真发愿雕印的大藏经，崇宁二年（1103年）完成，故称《崇宁藏》。南宋淳熙三年（1176年）又有增印，共计佛典1450部5800多卷，属北宋私版大藏经，是最早的南方系统的大藏经，影响很大。装帧采用经折装，可惜现存极少，不见插图。

③ 北宋政和二年（1112年）到南宋绍兴二十四年（1154年）福州开元寺雕印的大藏经，又称《开元寺版大藏经》、《毗卢藏》，有佛典1429部，也属私版大藏经。规模、版式与附近略早的《崇宁藏》相同，也属南方系统，也采用经折装，也是现存很少，不见插图。

④ 北宋末南宋初浙江湖州（吴兴）思溪圆觉禅院雕印的大藏经，称《思溪圆觉藏》，也属南方系统私版大藏经，有佛典1453部5687卷。也采用经折装，现存零本散卷，不见插图。

⑤ 南宋嘉熙、淳祐年间（1237年—1252年）湖州思溪资福禅寺雕印的大藏经，称《思溪资福藏》，也属南方系统私版大藏经，收佛典1459部。也采用经折装，也是现存零本散卷，不见插图。上述湖州思溪二藏，有人说是同一部藏经，也有人

说是两部藏经，一前一后。

⑥ 南宋绍定四年（1231年）到元至治二年（1322年），平江碛砂（江苏吴县）延圣禅院雕印的大藏经，也属私版大藏经，收佛典1532部6362卷，简称《碛砂藏》。装帧采用经折装。《碛砂藏》刊于南宋和元代，明初还不断补刻，是宋元大藏经中情况最复杂的。

《碛砂藏》现存多种插图，情况复杂，大多是元代雕版印刷的，明初还补刻了一些卷尾插图《韦陀护法图》。其中元初雕印的扉画插图模仿宋藏原来插图，仍保留宋藏原来画风，所以仍然可以视为南宋扉画插图，主要以郑振铎收藏为代表。郑振铎收藏的《碛砂藏》中的《大方广佛华严经》卷七十三扉画插图《说法图》是元初仿宋刻本，此插图分左右两部分，右半部画佛说法，左半部画万寿寺校勘大藏经，中间用流云自然衔接，同时也表现出超凡入圣的意境。右半部《说法图》画的是佛界，采用侧面构图，左半部《校经图》画的是俗界，采用正面构图，一幻一真，一侧一正，互相对比，互相衬托，相得益彰，很有意趣。整个看上去，构图饱满，描绘精细，富丽堂皇，装饰性很强。右半部佛之光背，左半部殿前空场，两处空白，引人注目，很好地突出了主体，有画龙点睛之妙。再加上四周边框用卷草纹装饰，更加显得富丽堂皇了。总之，此插图很好地体现了宋代插图的艺术风貌，堪称宋代佛教插图的代表作。《碛砂藏》元代扉画插图主要以陕西图书馆收藏为代表，下面谈元代佛经插图时再介绍。

上述两宋六藏，有两藏刻于福州，两藏刻于湖州，一藏刻于苏州，一藏刻于四川，这些都是当时的刻书中心，都在南方。这六藏中除了《开宝藏》(《蜀藏》)外，都属南方系统。宋代六藏现存很少，其上扉画插图更是凤毛麟角，绝无仅有，现存宋藏扉画插图几乎都是元明补刻的，其中有些元初仿宋刻本很好地体现了宋代插图艺术的风貌，尚可作为宋代插图艺术来欣赏，例如上述郑振铎收藏的《碛砂藏》扉画插图就是这样。

如上所述，宋代大藏经扉画插图大多是元明补刻的，所以真正能代表宋代佛教插图艺术的，不是大藏经插图，而是小部佛典（零散的单行本）插图。

现存最早的宋代佛教插图是日本京都清凉寺收藏的《金刚般若波罗密经》扉画插图，卷尾刊记“高邮军弟子吴守真舍净财开此版印施，上答四恩三友，下酬生身父母、然保自身，雍熙二年六月日记”。雍熙二年即公元985年（10世纪后期），与上述大藏经《开宝藏》几乎同时，从中可以想见《开宝藏》插图画风。此《金刚般若波罗密经》扉画插图的内容与世界闻名的唐代《金刚经》扉画相同，也是《说法图》，画释迦牟尼在祇树给孤独园说法。此插图分三段，右段画佛说法，周围有二弟子、四菩萨、八金刚，人多密集；中段画须菩提、舍卫国王、比丘众、人天众等听佛说法，正襟危坐，非常虔诚，上端还有一飞天飞来，打破沉寂，画面略显疏朗；左段画舍卫大城，城外山野中祇施太子、给孤独长者等前去听佛说法，画面疏朗，潇洒自如。整个看上去此插图构图简洁明确，从右向左，逐渐由密变疏，由静变动，由人而景，过渡分明，节奏感强，富有装饰性。而且还描绘精细，写实生动，体现了宋代画风，与唐代插图气势动荡画风迥异。

此外日本京都清凉寺还收藏有与上述宋初佛经插图同时，且画风相似的宋代佛教尊像的木版印刷复制品，共有四幅：《灵鹫山说法图》（高77.9厘米、横42.1厘

米)、《弥勒菩萨像》(高53.6厘米、横38.3厘米) [高文进画，越州(浙江绍兴)雕印] (984年，10世纪后期)、《文殊菩萨像》(高57.4厘米、横29.7厘米)、《普贤菩萨像》(高56.9厘米、横30厘米)。这些佛教尊像的印刷品画幅都比佛经扉画插图大，佛经扉画插图大多是横向画幅，佛教尊像大多是竖向画幅。佛教尊像是独立的独幅画，是供佛教徒在家供奉、礼拜用的，王公贵族供奉的佛教尊像都是画家亲笔画的工笔重彩卷轴画，而一般老百姓供奉的佛教尊像大多是木版雕印、大量复制的印刷品，上述日本收藏的四幅尊像就属此类。这四幅尊像与上述《金刚般若波罗密经》扉画插图同时，都是10世纪后期的，画风也相似，也是庄严肃穆，描绘精细，写实成熟，装饰性很强，很好地体现了宋代画风。据说这五幅佛教印刷品都发现于日本京都清凉寺佛像胎内。如前所述敦煌藏经洞还发现晚唐五代宋初一些单幅经咒插图，画面不大(30厘米×40厘米)，便于携带，图文并茂，互相说明，现藏英、法博物馆，当属唐代插图画风。

北宋佛经扉画插图还应提到《御制秘藏诠》扉画插图，此插图刊于宋徽宗大观二年(1108年，12世纪初)，现藏美国哈佛大学福格博物馆。此扉画插图共有四幅，皆为横幅山水画，各自独立，互不相连。此山水插图皆为全景式山水，以巨型山石为主，下有湖水涟漪，上有重重远山，山上有浮云缭绕，山间树木繁茂，水边土坡点缀花草，山水之间，草庐水榭，还有僧人活跃其间。整个看上去，山水幽深，僧人论道，可谓高雅之极。此山水插图"丈山尺树，寸马分人"，比例合理，写实生动，非常成熟，体现了北宋山水画的艺术风貌。此山水插图最难能可贵的是如此气象万千的山水竟然是全靠用线画出，中间山石多用竖线，近处湖水多用横线(横向波纹线)，远山浮云多用曲线，山水之间的土坡多用斜线过渡，山上树木繁密，地上花草均匀，所有这些互相对比，互相衬托，相得益彰，相映成趣。此山水插图描绘精细，富丽堂皇，装饰性很强，一看便知是继承了唐代大小李将军皇家金碧山水壁画传统，并在此基础上，注重写生，有所发展，更加写实、成熟，与当时流行的北宋三大家(李成、范宽、郭熙)山水画风相似。

南宋佛教插图艺术更加发展，艺术水平登峰造极，达到了前所未有的最高境界，比北宋插图丰富、复杂，但繁而不乱，有条不紊。现存南宋佛经插图多为《妙法莲花经》扉画插图，将有十幅之多，可见《妙法莲花经》当时流行之盛。这些《妙法莲花经》扉画插图大多是庆元(1195—1200年，12世纪末)年间绘制刊行的，可作为南宋插图艺术的代表。《妙法莲花经》又称《法华经》，是中国译经大师后秦鸠摩罗什翻译的著名佛经，有28品(原为27品)，主要讲释迦牟尼佛寿命无限，法力无边，常现各种化身，"以种种方便，说微妙法"，"三乘归一"，调和大、小乘佛教，以为一切众生都可以成佛。《妙法莲花经》插图就是《妙法莲花经》28品经文的变相(经变)图解，就像敦煌变相壁画一样。《妙法莲花经》插图唐代就有，都是写本手绘插图，多为上图下文，都属唐代敦煌插图。南宋《妙法莲花经》多为印本，插图是木版插图，多为扉画插图。南宋扉画插图构图大同小异，大多是右边大半部分画佛说法，周围环侍弟子、菩萨、天王、力士，前有僧俗供养，佛光放射，法力无边，占去画面五分之三到五分之四，人大，人多，画面繁密，富丽堂皇。左边小半部分画28品经文内容，人物缩小，分组活动，形成人物故事，再用山石树木、建筑云气将各组人物故事连接起来，这是中国古代壁画传

统的构图方式，在此又影响到了插图艺术上，可见壁画和插图这两大画种互相影响，同步发展。左边小半部分经变插图形象地描绘了当时（南宋）的社会生活，是我们今天研究当时社会生活（尤其是拜佛风俗）情况的可靠的形象资料。左边小半部分构图疏朗，人物生动，富有生活气息，与右边大半部分庄严肃穆、华丽繁密形成对比，互相衬托，相映成趣。整个看上去，构图严谨，描绘精细，自然飘逸，生动传神，节奏舒缓，富有诗意，装饰性很强，非常成熟，艺术水平很高，都是中国插图史上的精品。这些插图画风属江南杭州插图艺术，其中就有"临安府贾官人经书铺刊本"，是杭州刻工凌彰刻的。此外还有"枫泾徐禧"刊记，他是嘉兴刻工。众所周知，杭州插图艺术历史悠久，人才辈出，早在五代吴越钱氏王朝就有刻经插图，上述北宋佛经插图和尊像也是杭州刻的，也属杭州插图。南宋迁都杭州，杭州插图艺术进一步发展，此后一直延续到明清，绵延一千多年，杭州一直是中国插图艺术的中心，在中国插图史上一直是辐射四方，影响深远。这些南宋《妙法莲花经》扉画插图就直接影响到当时的建安和以后的元代，其中刊记"建安范生"的三幅扉画插图就完全是杭州插图画风，是建安翻刻杭州插图，看来福建翻刻他人图书由来已久。再如上述元初《碛砂藏》中的《大方广佛华严经》（郑振铎收藏）和元至顺二年（1331年）嘉兴路顾逢禅等刊本《妙法莲花经》的扉画插图都明显地模仿南宋庆元刊本《妙法莲花经》扉画插图，当属宋代插图画风。

辽（契丹）金（女真）文化学习唐宋文化，都刊刻过《大藏经》，分别简称辽藏、金藏。

辽藏，即辽（契丹）版大藏经，辽见宋刻蜀版大藏经后，为与宋藏竞胜而刻。辽藏行格加密，改卷轴装为经折装。辽藏主要发现于山西应县、内蒙古巴林右旗、河北丰润三处，其中在山西应县著名的应县木塔中发现的辽藏有插图。在应县木塔辽藏插图中，保存最好、画得最好的是《妙法莲花经》扉画插图。此插图主要有两幅，一为卷四扉画插图，一为卷八扉画插图。卷四扉画插图高24.1厘米，长（横）50.8厘米，实为经变，画上榜题经文，为变相依据，画"五百弟子授学"（第8品）、"十六王子劝请佛尊拨转法轮"（第9品）、"化城喻品"（第7品）等内容，一幅画上能画这么多的内容，实为罕见，实为不易。此插图分左右两部分，右半部分画佛说法，左半部分画"化城喻品"，左右两部分用山水自然衔接，有机接合，可见画家高超的构图技艺。右半部说法图画佛为五百弟子、十六王子说法，旁有菩萨，后立天王，以人物为主，场面宏伟，庄严肃穆。左半部"化城喻品"以山水为主，画一行人马，翻山越岭，长途跋涉，人困马乏，忽一向导，遥指城楼，鼓励大家继续前进，山水壮丽，人物生动。左右两部分，一静一动，一庄一谐，互相对比，互相衬托，相得益彰。整个看上去，气势雄伟，描绘精细，一丝不苟，可谓博大精深，意境深远。再加上画中风起云涌，水波荡漾，山石嶙峋，城楼高耸，显得更加充实，更加壮观，装饰性很强，从而表现出很高的艺术水平，堪称中国插图史上的精品。此插图刊记是统和二十一年（1033年）以后，燕京（北京）著名刻工赵守俊刻的，可惜没有留下画家的姓名。

卷八扉画插图高23厘米，横50厘米，画"妙音菩萨品"（第24品）、"观世音菩萨普门品"（第25品）、"陀罗尼品"（第26品）、"妙庄严王本事品"（第27品）、"普

贤菩萨劝发品”（第28品）等内容。画上有13处榜题经文，内容更丰富，联系更紧密。此插图分三部分，中间画佛说法，周围有菩萨、天神、大众环绕，个个恭敬虔诚，洗耳恭听。左部画观音菩萨救苦救难，逢凶化吉，有雷雨、火坑、恶兽、土匪等诸灾难，人物生动传神。右部画妙庄严王故事，王子请求出家，佛为皇家贵族说法等。整个看上去，内容丰富，构图巧妙，中间繁密，两边疏朗，中间说法以人物为主，两边故事以景物为主，互相对比，互相衬托，相得益彰。画风与上述卷四插图相似，也是规模宏大，描绘精细，装饰性很强，属北京（北方）插图艺术。

这两幅《妙法莲花经》扉画插图画风与唐代石窟壁画（例如敦煌壁画）相似，都是构图饱满，气势磅礴，富丽堂皇，描绘精细，装饰性很强，非常壮观。可见辽代文化和艺术直接学习大唐文化，同时也说明了壁画和插图这两大画种互相影响，壁画常常以插图为底稿。

此外《妙法莲花经》还有卷一扉画插图，画一天王坐像，天王戎装持剑，威风凛凛，生动传神，很有气势，旁边还有一托盘侍女，二人形成了对比和衬托。此插图画风也与当时辽代寺塔壁画相似，再一次说明了壁画和插图这两大画种互相影响，插图是壁画的底稿。

《大法炬陀罗尼经》和《中阿含经》两经扉画插图相同，是一版所印，画高23厘米，宽21厘米，近似正方形。《陀罗尼经》属经咒，《阿含经》是早期小乘佛教基本经典的汇集，都无具体的故事情节，故其扉画插图采用《说法图》，中央画佛说法，两侧围有十菩萨，后有天龙八部，前有世俗供养，供养人两侧有金刚力士，人物布局呈圆形，画幅呈方形，方圆对比，互相衬托，相得益彰。整个看上去，法相庄严，肃穆严谨，描绘精致，装饰性强，画风与上述《妙法莲花经》插图相似，也是北京雕印，当属北方插图艺术。

总之，辽代佛经扉画插图构图饱满，内容丰富，描绘细致，写实严谨，朴实浑厚，很有气势，装饰性很强，表现出北方插图艺术的风貌，与上述宋代画风迥异。辽代插图艺术也像辽代文化和艺术一样，一方面深受大唐风范雄伟壮观、富丽堂皇的影响，一方面又有其北方民族朴实浑厚、坚毅刚劲的特色，在中国插图史上独树一帜，占有重要地位。

金藏，即金代雕版大藏经，金代皇统八年（1148年）至大定十三年（1173年）（12世纪中期）山西解州（运城西南）天宁寺雕印的大藏经，元初又有补刻，收佛典七千多卷，现存四千多卷，装帧采用卷轴装，是山西平水（平阳，今临汾）刻工所刻。因1934年在山西赵城广胜寺发现，故又称《赵城藏》。

金藏卷前扉画插图大多是《说法图》，不像宋辽多为经变插图，图文联系紧密。金藏扉画《说法图》高26厘米，横48厘米，有两大特点：一是比较简洁，只画一佛、二力士、十弟子、天、地、佛光多处空白，使画面有虚有实，虚实相间，相映成趣，并形成了节奏；二是佛与弟子袈裟有阳刻、也有阴刻（留黑），出现粗重黑边，黑白相间，再一次使画面上出现节奏感。总之，此插图构图疏朗，节奏感强，人物生动传神，画风成熟豪放，与上述辽代插图画风迥异。金代插图也像金代文化和艺术一样，比辽更加老到豪放。据说金兵攻下北宋首都汴梁（开封）后大肆掠夺奇珍异宝和各种工匠，此插图就是北宋刻工所刻，可惜没有留下画家姓

名，可能也是北宋画家所画，当属北方插图艺术。若将上述辽金插图比较一下的话，我们发现辽代插图朴实浑厚，金代插图成熟豪放，二者虽然都学汉族文化，却各有特色，各有千秋。有人说现存金藏插图与宋藏插图情况一样，也大多是元初刻的，但即使是元初刻的，也是翻刻金藏原画，仍保留金代原画画风，仍可作为金代插图艺术来看。

西夏文大藏经，西夏（1032年—1227年）刊刻的大藏经，主要译自北宋《开宝藏》，一部分译自藏文佛经，西夏亡国以后，元明继续刊刻，共有三千六百多卷，施放于河西佛寺。现存西夏文大藏经扉画插图与宋、金大藏经插图情况相似，也大多是元初刻的，忠实翻刻西夏原画，所以仍然保留西夏原来画风，仍然可以作为西夏插图艺术来看。西夏藏经插图与上述金藏插图一样，也多为《说法图》，所不同的是金藏《说法图》多为宋风，而西夏《说法图》犹存唐韵。西夏佛经扉画插图中最精彩的是《西夏译经图》，此插图由两页组成，近似正方形，画西夏翻译佛经场面，构图采用对称形式，中间主译正面端坐，左右两侧半侧坐着辅译，一边四人，共八人，这九位译经师皆一手持笔，一手持卷，前面有案，案上摆放笔、墨、砚台、经折等，译经师前为西夏帝后及其侍从，前来观察，虔诚供奉。此插图人物依僧俗等级由大渐小，主次分明。僧人袈裟黑边醒目，主体突出，并有节奏感。人圆物方，互相对比，互相衬托，相得益彰。整个看上去，方正对称，庄严肃穆，细致严谨，朴实浑厚，方圆相济，装饰性很强，与敦煌西夏壁画画风一致，都表现出北方绘画的艺术风貌。此外，此插图还是我们今天研究当时译经情况的可靠的形象资料。总之，西夏佛经插图构图饱满，人物密集，细致严谨，朴实浑厚，有节奏感，有装饰性，民族特色很浓。

如上所述，元初依照原样曾补刻过宋藏、金藏、西夏藏扉画插图，从而为我们保存了宋、金、西夏诸大藏经扉画插图，可谓“功德无量”。元代刊刻的元藏，即元版大藏经，刊于元代至元十四年到二十七年（1277年—1290年）（一说略迟），在杭州余杭白云宗南山大普宁寺雕印，故又称“普宁寺本”，属私版大藏经，收佛典1422部6017卷，装帧采用经折装。此藏以宋刻思溪、福州二藏校订。可惜元统三年（1335年）之后不久，一场大火焚毁了普宁寺及其经藏，元藏现存很少，其扉画插图就更少了。现存元藏扉画插图大多是《说法图》，这与上述金藏、西夏藏情况一样。所不同的是元藏《说法图》是梵式佛像，人体矮胖（不像汉式修长），垂目细腰，这是元时尼泊尔伟大的建筑师、造像师、画师、工艺师阿尼哥带来的尼泊尔式佛像，与中国传统的汉式佛像迥然相异。现存元代梵式《说法图》有几种，都是构图饱满，人物密集，描绘精致、富丽堂皇，人物大同小异，排列整齐，都有背光，从而形成节奏，装饰性很强。此外还有一种元藏扉画插图，例如山西省崇善寺收藏的《普宁藏》中的《解脱道论》扉画插图，此插图右画《说法图》，左画《校经图》，四周边框为卷草纹，与上述郑振铎收藏的《碛砂藏》扉画插图一样，可见元藏插图是在翻刻《碛砂藏》插图。《普宁藏》扉画插图还有一种《说法图》，听众中有二髡发人，其中一人榜题“总统永福大师”，即杨琏真佳，他是元初宣授江南释教都总统，说明此插图刊刻于元初。

如前所述，南宋刊刻的《碛砂藏》宋末仍未完成，元代继续雕印，直到仁宗至治末年（1323年）才完成，此《碛砂藏》扉画插图《说法图》情况与上述元代

梵式《说法图》一样，主要以陕西图书馆收藏为代表，有好几种，互相轮换，重复使用，与经文内容关系不大。

元代佛教书插图中还有二幅高僧画像也很精彩。一是大德二年（1298年）思州华严寺刊行的《圜悟禅师语录》插图，一是至元六年（1340年）中兴路（湖北江陵）资福寺刊行的《金刚经注》扉画插图，都属中国早期的人像插图，皆单面竖幅版式，皆一高僧二弟子，三人一坐二立，高僧画得大，弟子画得小，主次分明，一目了然，这是中国古代肖像画的传统画法。人物形象概括简练，方正圆润（外方内圆，整体方正，局部圆润），方圆相济，相映成趣。整个看上去，朴实大方、浑厚有力、非常大气，装饰性很强，体现出了元代绘画的气势风范。其中圜悟禅师画像尤为精彩，生动传神，很有个性，非常有趣，生活气息很浓，是中国古代肖像插图中的精品，现藏日本。《金刚经注》扉画插图除画人像外，还画了自然环境，后有祥云青松，前有瑞气灵芝，俨然仙境一般。其中灵芝是红色的，属朱墨两色印刷，可能是中国现存最早的彩色印刷，是在同一版上涂上两种颜色印制而成，直接影响了明末的彩版套印技术。此插图现藏中国台湾。

中国佛教艺术历史悠久，经验丰富，经济雄厚，条件优越，人才济济，虔诚投入，从而使佛教美术长期以来在中国美术史上，在各个领域都一直遥遥领先，例如建筑、壁画、雕塑、书法、工艺美术等方面都是这样。所以插图艺术上也不例外，宋元佛教插图在宋元插图艺术中也是数量最多，质量最好，艺术水平最高，其中有很多好的东西，至今都值得我们认真学习。

二、世俗图书插图

宋元艺术最伟大的成就就是开创了中国古代的文人艺术和民间艺术这两大体系，从而形成了中国古代艺术宫廷艺术、宗教艺术、文人艺术、民间艺术四大体系，这四大艺术体系明清时继续发展，都有建树。文人艺术主要体现在水墨写意文人画上，文人戏墨，富有诗意。但文人清高，看不起其他艺术，他们掌握着文字权，极力自我吹捧，使文人画俨然成为中国绘画的主流，造成了文人水墨写意画代表中国绘画的错觉，这一错觉一直延续至今。文人虽然看不起其他艺术，但文人艺术却对其他艺术产生广泛影响。

民间艺术是随着宋元城市商品经济兴起而发展起来的，是宋元新兴的市民文化的一大组成部分，是供城镇市民娱乐的文学艺术。宋元图书事业大发展也与当时的市民文化兴起有关系，正是广大市民的文化需求才推动了宋元图书大发展，由唐五代以佛教为主，推广到社会科学、自然科学、文学艺术等各个领域。宋元图书插图中最精彩、艺术水平最高的是小说插图，这主要是因为宋元小说、戏剧获得大发展。宋代小说插图以《列女传》插图为代表，元代小说插图以《平话五种》插图为代表，都是中国现存最早的小说插图，都属福建建安（建本）插图。

《列女传》插图，《列女传》是西汉刘向编撰的，又称“古列女传”，是与以后不断增补的《列女传》相区别。魏晋南北朝时就有很多画家为《列女传》画手绘插图，其中最有名的是顾恺之画的《列女传》插图，并有摹本传世。北宋嘉祐八年（1063年）建安余氏靖安勤有堂将其雕版印刷复制刊行，这可能是《列女传》最早的木版插图，可惜此插图已经亡佚。此后元明清历代不停翻刻，现存有清代

翻刻本。此清代翻刻本共有插图123幅，采用双面对连、横幅构图、上图下文的传统版式，有的传记文字太多，就只能缩小插图画面，显得版式不统一，说明此插图还不够成熟，同时也说明了此本如实翻刻宋本，再加上画风简洁明了，细致严谨，基本上保留了宋代插图的艺术风貌。

《平话五种》插图，元代至治年间（1321年—1323年）建安虞氏刊刻，这五种平话分别为《武王伐纣》、《乐毅图齐》、《秦并六国》、《续前汉书》、《三国志》，原来可能是一套长篇讲史小说，不只是现存这五种。此插图采用建安传统的上图下文、双面横幅、连环画版式，人物生动传神，情节简洁明了，富有戏剧性，并有环境衬托，富有诗情画意，画面不大，场面却很大，有咫尺千里之势，画有山水建筑、林木花草，人马驰骋其间，虎虎有生气，很有气势，非常成熟，是建本插图中最精彩的。现藏日本。此精彩插图当时就有很大影响，不仅影响到元青花瓷上的装饰画（历史题材），而且还影响到西亚伊斯兰插图（细密画），例如伊尔汗国（1256年—1349年）时的波斯细密画，当时图书作为文化、艺术的载体，携带方便，最易交流。

最后再谈一谈《三分事略》插图，上述《三国志平话》与《三分事略》二书实际上是同一书不同时间刊行的两个刻本，插图也属同一个版本，画面构图、人物数量、位置、动态乃至背景环境都一样，只是具体描绘不同，如上所述《三国志平话》插图描绘精致，生动传神、非常成熟，堪称精品，而《三分事略》插图偷工减料，粗制滥造，画得很差，二者艺术水平真可谓天壤之别。众所周知，从来都是低水平模仿高水平，绝不会有高水平抄袭低水平，因此可以断定是《三分事略》插图剽窃《三国志平话》插图。可是《三分事略》插图刊记却是“至元甲午（31年）”，元代有两个至元年，前至元年（1264年—1294年，13世纪后半期），在刊行《平话五种》的至治年（1321年—1323年）之前，这是不可能的，原创在先，盗版在后，盗版不可能早于原创。后至元年（1335年—1340年）只有六年，没有甲午年，也不对。所以笔者认为《三分事略》插图很有可能是明清福建书籍商伪造的元代古书，甚至于连元代纪年都弄不清楚，盗版剽窃，偷工减料，粗制滥造，使画面简陋草率，丑陋不堪，粗恶之极，纯属“滥恶之刻”。中国古代木版插图中“滥恶之刻”很多，历朝都有，明清最多，各地都有，福建最多，各类图书中，小说插图最多，书商牟利，欺世盗名，常将刊刻时间大大提前，并盗用著名画家之名，招揽生意。所以我们今天研究中国插图史时，一定要提高警惕，明辨真伪，予以揭露。当年郑振铎先生就曾义愤填膺地痛斥过那些“滥恶之刻”。既然《三分事略》的插图是后人伪造的，那么小说史学界关于《三分事略》与《三国志平话》孰先孰后的争论也就不辩自明了。看来中国插图史的研究还能有助于带插图的古文献的研究。

宋元世俗图书插图兴起，为明代世俗图书插图的黄金时代做好了准备。

第9讲　明刊本小说插图艺术

插图和壁画是人类绘画最重要的两大画种。中国绘画也不例外，也是以插图和壁画为主。

中国插图艺术历史悠久，源远流长，一直没有中断。估计早在周代，最迟也在东周时就已出现，现存最早的实物是战国时代的，是1942年湖南长沙战国楚墓出土的楚国天文帛书插图，采用工笔重彩勾线平涂画法，现存美国耶鲁大学图书馆。古代早期图书呈卷轴形式，书上的文章和插图都是手写、手绘的，称“手抄（写）本”、“手绘本”，插图采用工笔重彩勾线平涂画法，有书就有图，图、书不分，“图书”这一名称一直沿用至今。

唐代出现雕版印刷复制技术和木版插图（其实唐代以前就已发明）。从此以后，中国插图以木版插图为主，在世界插图艺术中独树一帜[世界各国插图艺术都是手绘插图（细密画），欧洲文艺复兴（15世纪前后）才出现木版插图，比中国晚了五百多年]。木版插图不宜称作“版画”，它是用雕版印刷复制手段来复制线描插图。可是我们长期以来一直是用研究版画的办法来研究木版插图，这是一大失误。

中国木版插图发展到明代，进入了黄金时代，数量巨大，质量上乘，受众极广，影响极大。明刊本插图内容极为广泛，几乎涉及到各个领域，诸如佛经道藏、儒家经典、人文教化、文物考古、诗词画谱、戏曲小说、山水方志、肖像家谱、科学技术、建筑造像、医药占卜、日用杂书、启蒙应试等等，应有尽有，堪称“百科全书”，明代任何其他画种都无法与之相比。明代插图不仅是中国插图史上的高峰，也代表了明代绘画的最高水平。明代插图中最精彩的是戏曲、小说插图。本文就先谈谈明代小说插图艺术。

随着明初农业生产的恢复，中期以后，手工业、商业大发展，城市商品经济也随之发展起来，资本主义生产关系的萌芽在江南地区出现，并艰难地成长。城市和市民阶级兴起，市民文化兴盛，市民喜闻乐见的文化、艺术也发展起来，小说和戏曲显得尤为突出。

明代小说全面发展，讲史小说、神魔小说、人情小说都取得了伟大的成就，出现了黄金时代。明清小说最后以其辉煌成就登上了中国文学史这一大雅之堂，终于以“唐诗、宋词、元曲、明清小说”彪炳史册。当然这也与20世纪一批有识之士（鲁迅、胡适、郑振铎等）批判旧文人士大夫只重诗词古文、看不起戏曲小说的传统偏见有关。

元末明初，经过长期孕育，同时诞生了《三国演义》和《水浒传》两部伟大的长篇小说，揭开了明代小说的序幕，嘉靖隆庆时期出现了《西游记》，隆庆万历时期出现了《金瓶梅》，形成了明代“四大奇书”，这四大长篇小说都是世界名著。在这四大奇书的影响、带动下，明代各种类型的小说都发展起来。

明代长篇历史小说发达，几乎将中国历史重新写了一遍，主要有《列国志传》、《两汉志传》、《三国演义》、《两晋志传》、《隋炀帝艳史》、《唐书志传》、《隋唐志传》、《残唐五代史演义》、《两宋志传》、《杨家府演义》、《英烈传》等。

此外神魔小说、人情小说、短篇小说也很精彩。神魔小说主要有《西游记》、

《三遂平妖传》、《封神演义》、《三宝太监西洋记》、《四游记》等。短篇小说主要有“三言”、“二拍”、《剪灯新话》等。这些小说都有精彩插图，可惜这些插图大师大多没有留下姓名。下面我们就逐一欣赏，先介绍四大奇书的精彩插图。

《三国演义》是世界名著，是伟大的长篇历史小说杰作，是明代四大小说之一。作者罗贯中是一位伟大的长篇历史小说大师，他生活在元末明初（14世纪），他与他的老师施耐庵都是杭州人，罗贯中“与人寡合”，“遭时多故”，曾参加过反元起义，据说当过张士诚的幕僚。入明不仕，一心著书。他除了写《三国演义》外，还创作了《隋唐志传》、《残唐五代史演义》、《三遂平妖传》等。这些小说都曾被后人修改增删，只有《三国演义》、《平妖传》还保留原作风貌。还与其师施耐庵共同创作《水浒传》。这些小说深受人民喜爱，经久不衰，脍炙人口，配有多种插图，也促进了插图艺术的发展。《三国演义》根据《三国志》、《后汉书》等史籍、元代平话、杂剧、民间传说等综合整理，虚构加工，再创造而成。清初毛宗岗又作修改，成为现行的120回本。小说从刘关张桃园三结义到王睿平吴，三国统一，描写东汉末年和三国时代农民起义，军阀混战，社会动乱，民不聊生，揭露了封建社会统治阶级的凶残和罪恶，同时也宣扬了封建正统观念和仁义道德。小说结构宏大，人物众多，情节曲折，气势磅礴。

现存最早的刊本是明嘉靖年间的《三国志通俗演义》，可惜无图。

现存最早的《三国演义》插图是万历年间的刊本，主要是金陵插图和建阳插图。

万历金陵刊本插图是《新刊校正古本大字音释三国志通俗演义》插图，刊于万历十九年（1591年，16世纪末），金陵万卷楼周曰校原版，有200多图，工程浩大，上元（南京）王希尧画，双面对连，横幅大图，右上方有回目标题，两侧有11字对联，属金陵派插图艺术。王希尧画史不传，是金陵画家。刻工魏少峰也是金陵工匠。此插图以人物为主，人物突出，周围环境衬托人物，构图饱满。人物硕大粗壮，朴实大方，生动传神，虎虎有生气，显得咄咄逼人。整个看上去很有气势，装饰性很强，如同中国传统京剧一般。画面以阳刻白描为主，人物冠履黑地阴刻，既突出人物，又使画面富有节奏感，是很典型的金陵派插图艺术的做法。此万历金陵三国插图对后来的三国插图影响很大。

类似万历金陵画风的插图还有《新刊出像官版大字西游记》、《新刊出像补订（参采史鉴）南北宋志传通俗演义题评》（万历二十一年，1593年）、《新刻皇明开运辑略武功名世英烈传》等，都是万历金陵长篇历史小说插图，都刻于16世纪末，都是双面对连，横幅大图，都很精彩。尤其是《两宋志传》插图，画风与上述《三国演义》插图极为相似，两书只隔两年（万历十九年和二十一年），都是金陵刊本。《两宋志传》插图作者是上元（南京）王少淮，也是画史不传，他与上元王希尧可能同为一人，是明代了不起的插图艺术大师。

中国现存最早的小说插图包括“三国”插图都是建安刊本，是元代建安平话插图，上图下文，画面呈横带状，生动传神，画得极为精彩，现存日本。

万历建阳《三国演义》插图，现存刊本多达十种，大多是沿袭元代古式，上图下文，图小人少，景物简略，显得简陋粗放，古朴稚拙，远不如元代平话插图，

说明了建本插图元代兴盛，明代衰落。有的粗制滥造，也不如金陵插图成熟。

万历建阳三国插图还有一些是翻刻外地插图，例如吴观明刊本和熊清波刊本。熊清波刊本是熊清波书坊诚德堂万历二十四年（1596年）出版的《三国演义》，前有“重刻杭州考证三国志传序”。吴观明刊本插图模仿（抄袭）上述金陵刊本，将双面对连、横幅大图改成单面竖幅，人物不变，只是背景改变。这两种插图与一般常见的建本插图（上图下文）完全不同，插图是单面形式，画风也不像建本传统画风，明显是在翻刻当时的外地（金陵、杭州）图书。福建书商常常翻刻外地畅销书，而且很快。正如明人郎瑛在《七修类稿》中所说：“闽估专以货利为计，凡遇各省所刻好书，闻价高，即便翻刻。”建本小说、戏曲图书更是如此，小说图书常常翻刻金陵、杭州的（金陵、杭州小说插图发达），戏曲图书常常翻刻徽州的（徽州戏曲插图发达）。

明末清初苏杭插图兴起，并影响到周围地区，形成体系，代表了明末插图艺术的风貌。明末苏杭出版了多种《三国演义》插图，这些明末苏杭插图多为单面竖幅形式，人物缩小，景物增大，远近分明，将人物置于山水、殿堂之中，用环境衬托人物故事，增加了戏剧性，富有生活气息，整个看上去，画面开阔，有虚有实，虚实相间，相映成趣，很好地将人物画与山水画结合起来。明末插图人小景大与万历插图人大景小迥然异趣。明末苏杭三国插图以《英雄谱》为代表。

《英雄谱》插图，明末崇祯雄飞馆刊本，是《三国演义》和《水浒传》的合传，有100图，以《三国演义》为主，有62图（《水浒传》有38图），就明显地体现了上述苏杭插图的风貌。有些插图还有模仿上述金陵插图的痕迹，将金陵双面横幅改为单面竖幅版式，甚至于连图上题字都一样。此插图画幅修长，当为苏州明末插图，因为明末苏州插图的一大特点就是画幅修长。

明末清初还有多种三国插图，大多是苏杭画风。例如两种明末刊本插图：一仿上述金陵插图，将双面横幅挤成单面竖幅；一仿上述吴观明刊本插图，更加简化概括。

《水浒传》也是世界名著，是伟大的现实主义长篇小说杰作，是明代四大小说之一。作者是元末明初施耐庵、罗贯中。小说是在《宣和遗事》及有关话本、杂剧、故事基础上，再创作而成。全书以描写农民起义、农民战争为主要题材，揭示出当时的社会矛盾，塑造了李逵、武松、鲁智深、林冲等一大批梁山好汉的英雄形象，歌颂了农民起义，揭露了封建社会统治阶级的残暴、腐败，爱憎极为分明，但同时也宣扬了封建忠义观念。小说故事情节曲折，人物性格鲜明，具有很高的艺术成就。此书在流传过程中出现了100回本、120回本和70回本三种刊本。100回本写宋江受招安后，征辽和镇压方腊起义。120回本还增加了镇压田虎、王庆起义。70回本砍去了招安及招安以后的事。

《水浒传》插图，现存均为木版插图，有十几种之多，主要有：

《天都外臣序本忠义水浒传》（万历十七年刊本，有100图）；

《李卓吾先生批评忠义水浒传》（万历新安黄诚之刻本，100图）；

《李卓吾先生批评忠义水浒传》（万历容与堂刊本，200图）；

《英雄谱》（明末崇祯雄飞馆刊本，100图）；

《李卓吾先生批评忠义水浒全传》（明末杨定见本，120图）；

《水浒全传》〔金阊映雪草堂刊本，有20叶（40）图〕；

《全像水浒志传评林》（明万历余氏双峰堂刊本，有一千多图）；

《全像水浒志传》（明末崇祯富沙刘兴我刊本）等。

此外还有水浒人物绣像，主要是陈洪绶画的《水浒叶子》。

上述诸多水浒插图中，最精彩的是万历容与堂刊本和明末杨定见本插图。

万历容与堂刊本水浒插图，属武林（杭州）插图，100回本，无征田虎、王庆故事，全书200图，也是个大工程，采用单面竖幅形式。插图很好地反映了《水浒传》所描写的社会生活和英雄气概。构图以人物为主，景物为辅，曲线造形，生动传神，质朴有趣，甚至于有些幽默，很有生气，很有气势，是水浒插图中较早的本子。有的地方显得不够成熟，表现出杭州插图的早期风貌，但它影响很大，广泛影响到其后众多水浒插图，可惜画家的姓名没有留传下来。容与堂是万历杭州书坊，专刻李（卓吾）评戏曲、小说图书，插图代表杭州早期插图艺术的风貌。

明末杨定见本，是苏州袁无涯书种堂刊本，前有李贽门人杨定见小引，也是个李（卓吾）评本，刊于万历四十二年（1614年），此水浒插图属明末苏州插图，120回，120图，也是个大工程，也很好地体现了小说的内容和风格。插图构图采用中国传统绘画鸟瞰式散点构图，既有近景也有远景，远近按上下布置，远景在上，近景在下，场面非常开阔，人物较小，活动其间，与景物互相衬托，相得益彰。人物虽小，但生动传神，寥寥数笔，跃然纸上，社会等级、喜怒哀乐、性格特点等，都一一毕现，而且还忠奸对比，爱憎分明。如果没有对社会生活深入细致的观察，没有对社会人生透彻的认识，没有对艺术的高品位，没有得心应手的写实功力是画不出来的。更难能可贵的是120图，张张有特点，每幅插图构图、情节、环境、意境都不相同。再看具体的每一幅画面，不同事物、不同质感，用不同的线描来表现，线描丰富，笔意明确，但又都统一于铁线描之中，显得多而不乱，互相衬托，相得益彰，真正做到了对立统一，表现出很高的线描水平。由此可见，此插图作者是一位了不起的大手笔，其艺术水平绝不在所谓的“明四家”（沈、文、仇、唐）之下，堪称一流大师，可惜没有留下姓名（中国画史上很多一流大师都没有留下姓名，这实在是中国画史上的一大遗憾！这反映了那些写中国画史的文人的偏见，有眼不识泰山，丢了西瓜，拣起芝麻，常常遗漏一流大师，却不厌其烦地记下二三流甚至于末流画家）。此插图不仅有很高的艺术价值，而且还有很高的历史价值，是我们今天研究当时社会生活情况的可靠的形象资料，它将山水建筑、衣食住行、三教九流、民俗民风等，都一一再现于我们面前。

此插图还有一个特点是不按小说回目来画，作者为了充分发挥插图艺术的视觉传达效果，为了突出书中的有趣情节，有的回目画了两三幅，有的回目则一幅都不画，这一点也显示出画家与众不同，他充分认识到插图艺术相对的独立性。此插图有些画某些地方借鉴了上述万历杭州容与堂水浒插图，例如：

第9回，棒打洪教头；第12回，青面兽被劫；第13回，急先锋争功；第23回，武松打虎；第33回，失声笑鲍老；第34回，火烧瓦砾场；第40回，四路劫法场；第41回，活捉黄文炳；第45回，黑夜杀和尚；第50回，智破祝家庄；第51回，枷

打白秀英；第53回，斧劈罗真人；第60回，芒砀山降魔；第62回，石秀劫法场；第65回，捉张旺报仇；第74回，李逵坐衙；第80回，三败捉高俅；第87回，鞭打寇先锋；第117回，关胜战魔君；第120回，蓼儿洼显神等。

此插图的出版商袁无崖、刻工刘君裕都是苏州人，刘君裕还刻过《西游记》、“二拍”、《列国志传》等插图，都是典型的明末苏州画风，属苏州插图艺术。明末杨定见本水浒插图是苏州插图艺术中的精品和代表。明末苏州插图模式的确立在中国插图艺术史上具有重要意义。明末苏州插图反映了当时的市民生活，表现出市民趣味，广泛影响到明末清初的所有插图，在中国插图艺术史上占有非常重要的地位。

建本水浒插图主要是《全像水浒志传》和《全像水浒志传评林》插图。

《全像水浒志传评林》插图，万历十九年（1592年）建阳余氏双峰堂刊本，属建本插图，采用连环画形式，有一千多图，沿袭建本传统上图下文元代古式，图小人少，一般只画一两个人，二人对打，充满画面，景物也很简单，仅说明环境而已，两侧还有图解文字，显得很简陋，很原始。

《全像水浒志传》插图，明末崇祯建阳刘兴我刊本，也是上图下文，也属建本插图，画风与上述余氏双峰堂刊本相似，也很简陋。建本水浒插图与上述建本三国插图一样，都反映了明代建本插图艺术的衰落。

《英雄谱》插图，如前所述，是明末崇祯雄飞馆刊本，是三国、水浒合传，有100图，三国有62图，水浒有38图。其中水浒插图很多画模仿上述万历杭州容与堂刊本，例如：第3回，智深拳打镇关西；第7回，花和尚倒拔垂杨柳；第29回，武松醉打蒋门神；第56回，时迁盗雁翎琐子甲；第74回，李逵寿昌县乔坐衙等。但这些插图仍不及万历杭州插图生动有趣。此书三国插图也有模仿金陵插图的痕迹。此插图画幅修长，当为明末苏州插图。

水浒人物绣像主要是陈洪绶画的《水浒叶子》，陈洪绶（1598年—1652年，17世纪前半期）是世界上为数不多的几位有意识地从事装饰画创作的大师，技术高超，影响深远，是明代最伟大的画家，也是中国画史上的一流大师。他人物、山水、花鸟都画，工笔重彩，技艺精湛，装饰性很强，有自己鲜明独特的画风，在画史上独树一帜，令人一看便知，过目不忘。他还从事木版插图的艺术创作，画过《九歌》插图、《西厢记》插图、《鸳鸯娇红记》插图、《水浒叶子》、《博古叶子》等，都是中国插图艺术史上的杰作。《水浒叶子》是他44岁时的作品，最为成熟，是水浒人物绣像，画了40位英雄好汉，个个画得生龙活虎，英姿飒爽，力能扛鼎，气冲霄汉，有气势，有生气。再看每一个人，都互不雷同，各有个性，很好地处理了共性与个性的关系。不同的人物，不同的个性，不同的物体，不同的质感，都得采用不同的线描来表现，线描之丰富，岂是“十八描”所能概括得了？高超大师的线描，得心应手，随意画出，毫无人工造作之迹，好的线描不卖弄“线描”，不炫耀“用笔”，只见人物神气，末流画家才有意卖弄“十八描”。实际上，中国古代木版插图是用雕版印刷复制技术复制线描（白描），不是创作版画。陈老莲的《水浒叶子》就是最有说服力的例证，这些人物绣像，处处见“笔”（笔意）见“线”（线描），而不是见“刀”（刀法）见“木”（木味）。整个绣像线描艺术，形

式多样，对立统一，虚实相生，节奏明确，可见大师用心良苦，其用线疏密、长短、方圆、曲折、软硬、繁简、轻重、缓急、枯润、粗细等等，变化无穷，大有学问，将线描艺术推向极致，竖立起一座艺术高峰，"高山仰止，景行行止"，令后人无法望其项背！可惜其艺术水平之高，至今还未被我们深入理解，我们的画史至今还未将其提到它应有的高度。

《西游记》也是世界名著，是伟大的浪漫主义长篇小说杰作，是明代四大小说之一，作者是吴承恩（嘉靖隆庆时人，16世纪）。小说有100回，是在民间传说唐僧取经故事和话本、杂剧的基础上，经再创作而成。小说规模宏大，结构完整，前七回写孙悟空出世，大闹天宫，表现出对封建社会统治阶级的反抗精神。此后写孙悟空辅佐唐僧西天取经，沿途降妖伏魔，用神话幻想的形式反映了社会矛盾，歌颂了孙悟空不畏强暴、战胜困难的顽强精神。但同时又宣扬佛教，颂扬"贤君"。小说采用浪漫主义创作手法，想像丰富，情节曲折，人物生动，幽默有趣。

《西游记》插图艺术，现存主要是木版插图，主要有万历金陵刊本和明末苏州刊本。

万历金陵刊本《西游记》插图，又称《官版大字西游记》，万历金陵世德堂刊本，现存日本，插图采用双面对连、横幅大图形式，有200图，工程巨大。插图上方有通栏标题。画面以人物为主，景物为辅，人物不多，撑满画面，如同舞台演出一般。人物简朴大方，生动传神，气势雄壮，粗犷豪迈，与前述万历金陵三国插图画风相似，很好地体现了金陵插图的风貌。可惜画家没有留下姓名。世德堂图书以戏曲为主，也有小说，除上述《西游记》外，还出版了《唐书志传》、《两宋志传》等，插图画风相似，代表了金陵插图艺术的风貌。

明末苏州刊本《西游记》插图，又称《李卓吾先生批评西游记》，刊于明末崇祯七年（1635年），属明末苏州插图。有200图，可见工程之巨。插图不仅完整如实地描绘了小说的故事情节和人物形象，而且还充分体现了原著的精神风貌，洋溢着大无畏的斗争精神和浪漫主义的艺术风采。构图开阔神奇，人物生动传神，是明代小说插图中最神奇的。此插图与前述明末苏州水浒插图（杨定见本）画风相似，场景开阔，写实生动，从中可见市民生活、市民趣味，体现了苏州插图的艺术风貌，可惜画家都没有留下姓名。这两本插图都是明末苏州刻工刘君裕刻的，但二者仍有区别，西游插图多画荒山野岭，浪漫神奇，水浒插图多画市井生活，现实世俗，分别体现了浪漫主义和现实主义这两大艺术思潮。刘君裕还刻过"二拍"插图。这本《西游记》的序作者袁于令、刻工刘君裕都是明末苏州人，袁于令既写书，又刻书，都是小说、戏曲类图书，出版过戏曲《西楼梦》、《鹔鹴记》、《红梅记》、小说《隋史遗文》、《西汉演义》、《东汉演义》等。

《金瓶梅》也是世界名著，是伟大的现实主义长篇小说杰作，是明代四大小说之一，可惜没有留下作者姓名。小说万历年间刊行，全书有100回。小说借水浒故事中西门庆、潘金莲故事为线索，写西门庆勾结官府，欺压百姓，蹂躏妇女，无恶不作，从无耻发迹到可耻灭亡，全面深刻地揭露了明代社会的黑暗、腐败和官商恶霸的残暴、荒淫，反映现实，揭示人心，说明了小说作者是一位了不起的现实主义文学大师。

现存《金瓶梅》插图主要有两种，一是明末木版插图，一是清代手绘本插图。

木版插图是明末崇祯年间苏州刊本，有200图，堪称巨大工程。插图画家也是一位了不起的艺术大师，可惜也没有留下姓名。他将小说的丰富内涵表现得淋漓尽致，并一一落实到画面上，成为一个个有血有肉的具体形象，没有丰富的阅历和广博的知识是画不出来的。此插图描绘了西门庆一家腐化堕落的寄生生活，反映了明末社会日常生活，不仅有很高的艺术价值，而且还有很高的历史价值，是我们今天研究当时社会生活情况的可靠的形象资料，博大精深，堪称明末社会的“百科全书”。

此插图在艺术上也有很高的成就，构图采用中国传统鸟瞰式构图，远近按上下布置，上远下近，场面开阔，近景、中景、远景，层次分明，一目了然。画面上人物众多，三教九流，个个生动传神，活灵活现。人物与人物，人物与环境（景物），互相呼应，互相衬托，相得益彰。整个看上去自然写实，如同电影画面一般。正如郑振铎先生对其的评价：“横姿深刻地表现出封建社会的现实生活……有的只是平平常常的人民的日常生活，是土豪恶霸的欺诈、压迫，是被害者们的忍气吞声，是无告的弱小人物的形象，实在可称为封建社会时代的现实主义的大杰作，正和《金瓶梅》那部大作品相匹配。”（《中国古代版画丛刊》总序）

最后再谈一下此插图的产地（流派），有人说属浙派（杭州），有人说属徽派（徽州），我认为属苏州插图更恰当些。苏州插图大多是单面形式，人小景大，市井生活，写实生动，市民趣味，非常世俗。此插图就体现了上述苏州插图的画风。此插图与前述明末苏州水浒插图（杨定见本）画风极为相似，有的画面人物形象竟然完全一样，例如《金瓶梅》第5回插图与《水浒全传》第25回插图中的武大郎、西门庆、潘金莲、王婆、郓哥5人形象、动态完全一样，只是方向相反而已。这两本插图同时、同地、同画风，都没有留下画家姓名，同为中国古代插图艺术史上的杰作，都是苏州插图的代表作，如出一辙，令人深思。

清代手绘本插图是清代宫廷画家画的《金瓶梅图册》，大概作于雍正乾隆年间，有200幅，采用工笔重彩勾线平涂画法，描绘精细，色彩华丽，装饰性很强，艺术水平很高，可惜没有留下画家姓名。此插图很多地方参考了上述明末木版插图。

总之，明代四大小说最早的刊本一般都没有插图，在社会上流行了一段时间（几十年），引起轰动，畅销起来之后，书商竞相出版，为了吸引读者，就得增加插图，于是乎万历年（尤其是万历前期，16世纪末）出现了一批最早的小说插图，例如上述《三国演义》、《水浒传》、《西游记》插图。万历年间出现了《金瓶梅》，《金瓶梅》最早的插图是明末崇祯年间的木版插图。最早的小说插图都是木版插图，主要刻于金陵、杭州、建阳，其中最精彩的是万历金陵出版的三国插图、西游插图、万历杭州出版的水浒插图等。福建建阳虽然也出版过，而且发行量很大，但艺术水平不高，上图下文，粗制滥造。早期的万历插图大多是人大景小，人物突出，质朴豪放，生动有趣，很有气势。明末天启、崇祯年间，苏州繁荣，丝织工艺、园林艺术、市民艺术、文人艺术、明式家具等全面发展，小说出版与木版插图艺术也蓬勃发展。苏州插图人物缩小，景物增大，构图开阔，人物增多，开始注重环境描绘，渲染气氛，同时也注重人物形象和故事情节的描绘，正好与小说

三元素（人物、情节、环境）不谋而合。整个看上去，写实生动，非常成熟，并且还形成高潮，将中国古代插图艺术推到顶峰。上述明末苏州出版的《水浒传》插图、《金瓶梅》插图、《西游记》插图，就是苏州插图艺术的代表作，都是中国古代木版插图中的杰作，代表了中国插图艺术的最高水平。由此可见，苏州插图后来居上，一统天下，是中国古代插图艺术史上极为重要的一个地方画派。可是很多人写中国古代版画史（实际上是中国插图艺术史）居然不提苏州插图，不能不说是重大遗漏。入清以后，仍有人创作四大小说插图，并且还出现了清宫手绘本和清末石印本。四大小说插图艺术的发展概况，代表了中国小说插图艺术的发展道路。

以上是四大奇书的插图，下面介绍长篇历史小说的插图。

明代长篇历史（讲史）小说盛行，几乎各个朝代都写到了，主要有：

《盘古至唐虞传》、《有夏志传》、《有商志传》、《列国志传》、《新列国志传》、《孙庞斗志演义》、《两汉演义》、《三国演义》、《两晋演义》、《隋唐志传》、《唐书志传》、《残唐五代史演义》、《两宋志传》、《杨家府演义》、《大宋中兴演义》、《英烈传》、《征播奏捷》、《辽海丹忠录》等。

《盘古至唐虞传》、《有夏志传》和《有商志传》是明代写上古神话传说的讲史小说，明末福建书商余季岳编著，插图属明末建本插图，上图（圆形画面）下文，连环画形式，画风简陋，水平不高，尤其是上古人穿中古服装，甚为荒唐，如同小说颠倒时代，用西施、杨贵妃比喻大禹所见女神一样可笑。明末苏州麟瑞堂还有《开辟衍绎（演义）》，插图属明末苏州插图。

《列国志传》主要有三种：《前编十二朝传》、《五霸七雄列国志传》和《陈眉公先生评点春秋列国志传》。三种都有插图。

《前编十二朝传》由余象斗（万历时建阳人）编著，万历建阳三台馆刊本，4卷50章。《五霸七雄列国志传》由余邵鱼（嘉靖、隆庆时建阳人）编著，万历建阳三台馆刊本，8卷。以上两种刊本插图都属建本插图，上图下文，沿袭元式，画风简朴。

《陈眉公先生评点春秋列国志传》由余邵鱼编著，万历苏州龚绍（少）山刊本，12卷，插图属苏州早期插图，有60图。龚绍山还出版过罗贯中写的《隋唐志传》。

《新列国志传》，明代长篇讲史小说，冯梦龙改编，在上述《列国志传》的基础上，取材史书，虚构情节。全书108回，从西周末期开始，写到秦始皇统一六国，时间长达500年，空间跨越大江南北。写春秋五霸、战国七雄兴衰成败，详略得体，人物生动，情节曲折，流传广，影响大。后清人蔡元放又在此书基础上，改编成《东周列国志》。

《新列国志传》插图，崇祯初年金阊（苏州）叶敬池刊本，108回，一回一图，108图，也是个大工程，可惜没有留下画家姓名。插图风格属明末苏州画风，很像前述《水浒传》（杨定见本）、《残唐五代史演义》等明末苏州讲史小说插图，也是注重人物形象（生动传神）、故事情节（人物呼应）、环境气氛（风景、建筑、器物）的描绘，充分体现了小说的三元素。苏州叶氏还出版过《两宋志传》，插图也属明末苏州讲史插图。

《孙庞斗志演义》，明代讲史小说，根据元代平话《七国春秋前集》改编而成，从中可知现已失传的元代平话《七国春秋前集》的内容。小说共有20回，开头写朱仙镇孙庞结义，最后是马陵道庞涓分尸，孙膑激流勇退，归隐深山，歌颂孙膑韬略信义，批判庞涓狡猾奸诈。

《孙庞斗志演义》插图，刊于明末崇祯九年（1636年），现藏日本，有20图，画家陆武清和刻工项南洲都是杭州人，二人经常合作，此插图属杭州插图。此插图大多是鸟瞰式构图，斜向运动，使画面上充满动感，很好地表现了战争情景，与上述表现战争的明末苏州插图画风相似，说明明末杭州插图深受苏州插图文化影响，以至于苏杭难分。二人合作还绘制了《七十二朝（四书）人物演义》、《醋葫芦》、《燕子笺》、《苏门啸》等书插图，都属明末杭州插图。

《全汉志传》，明代讲史小说，熊大木编著，他是嘉靖年间福建书商，曾编撰、刻印过《唐书志传》、《两宋志传》、《大宋中兴通俗演义》等讲史图书，都是依据史书编排，叙述历史，文字简约，直接影响到后来的历史演义小说。这些书的插图，都属万历建本插图，上图下文，画风古朴。

《两汉演义》，明代讲史小说，是甄纬写的《西汉演义》和谢诏写的《东汉十二帝演义》二书合刊而成，西汉演义从秦公子异人被虏入赵，到汉高祖死。东汉演义从王莽篡位，然后写东汉十二个皇帝更替，最后写到汉桓帝。《两汉演义》插图，明末清初苏州白玉堂刊本，属明末清初苏州插图，现藏日本，共有60图，西汉演义有38图，东汉演义有22图，用当时吴派山水画法画人物故事背景，笔意明确，但是不及上述明末插图精细。此外清代还有绣像本。

《两晋演义》，明代讲史小说，杨尔曾编著，两晋演义情况与上述两汉演义相似，也是依据正史、讲史改编而成，叙述两晋历史，从王睿智取石头城，到宋公刘裕受禅止，揭露了封建社会统治阶级的凶残、狡诈、贪婪、荒淫，有助于我们认识封建统治阶级的丑恶面貌。西晋演义约占三分之一，东晋演义约占三分之二。《两晋演义》插图，有多种刊本，多为万历年间的，主要是杭州、金陵、建阳等地刊本。

万历杭州刊本，即杨尔曾夷白堂刊本，属万历杭州插图，与前述万历杭州容与堂《水浒传》插图有些相似。画风秀丽抒情，与金陵插图画风迥异。杨尔曾夷白堂还自编自刻（出版）过《海内奇观》、《图绘宗彝》、《韩湘子》等图书，都属杭州插图。

万历金陵刊本，即周氏大业堂刊本（《两晋志传》），插图属万历金陵插图，刊于万历四十年（1612年），此插图约有60幅，采用双面对连，横幅大图形式，与前述万历金陵出版的《三国演义》、《西游记》等书插图相近，都体现了万历金陵插图画风。周氏大业堂还出版过《两汉演义》、《唐书志传》等讲史小说，插图都属金陵插图。

万历建阳刊本，即余氏三台馆刊本（《两晋志传》），插图属万历建本插图，上图下文，画风古朴。建阳余氏三台馆还出版过十几种讲史图书，上图下文，都属建本插图。此外《两晋演义》插图还有明末刊本。

有关隋唐的讲史小说主要有《隋史遗文》、《隋炀帝艳史》、《隋唐志传》、《唐

书志传》等。

《隋史遗文》，明代讲史小说，袁于令编著，全书60回，在民间讲史话本的基础上，依据正史，虚构情节，“纪逸传奇”，叙述隋代故事。小说以秦琼为主要人物，歌颂隋末农民起义，揭露了隋炀帝好大喜功，劳民伤财，贪官污吏横征暴敛，官逼民反，老百姓忍无可忍，揭竿而起，啸聚山林，真实地反映了隋末动乱的历史。后来的《隋唐演义》前60回有三分之一抄自本书。

《隋史遗文》插图，明末崇祯六年（1633年）名山聚刊本，现藏日本，60回60图。作者袁于令是明末清初吴县（苏州）人，写书、刻（出版）书，多为戏曲、小说，例如出版过上述《两汉演义》，所以此插图也属明末苏州插图。此插图画风与前述明末苏州插图《水浒传》、《金瓶梅》等相似，也充分体现了小说三元素，人物、情节、景物都有很好的表现。苏州名山聚还出版过《云合奇踪》(《英烈传》)，也属明末苏州插图。

《隋炀帝艳史》，明代讲史小说，鲁迅认为此书作者是明末冯梦龙，全书40回。小说写隋炀帝一生宫闱秽事，批判他穷奢极欲、荒淫无耻，总结出隋朝灭亡的教训，提出酒色丧身，土木亡国，很多地方很像《金瓶梅》，难怪鲁迅说它“浮艳在肤，沉著不足”。后来的《隋唐演义》前半部分几乎全抄此书。《隋炀帝艳史》插图，明末崇祯四年（1631年）苏州人瑞堂刊本，属明末苏州插图，40回40图（80单面，一正一副），此插图画风比上述《隋史遗文》繁琐，艺术水平不及《隋史遗文》。此插图画家没有留下姓名，刻工是杭州名工项南洲（此外清末光绪时，上海还出版了石印本插图）。

《唐书志传（唐史演义）》，明代讲史小说，熊钟谷（名大木，嘉靖年间福建建阳书商）编著，全书90回，依据《通鉴》、词话、杂剧改编而成，从隋炀帝大业十三年李渊起兵，到贞观十九年唐太宗征高丽，写唐太宗李世民开国故事。像许多讲史小说一样，此书也是既无小说家的想像，又无史学家的严谨，平铺直叙，文采不足。最早的刊本可能是嘉靖年间的，没有插图。

《唐书志传》插图，现存三种版本，都是万历年间的，分别为金陵、建阳、杭州刊本，都在日本。

金陵刊本即前述唐氏世德堂刊本，刊于万历二十一年（1593年），插图采用双面对连、横幅大图形式，是金陵画家王少淮画的，画风与前述王希尧画的万历金陵刊本《三国演义》插图一样，也属万历前期金陵插图。

建阳刊本即前述余氏三台馆刊本，属建本，插图采用上图下文形式，沿袭元式，画风古朴。这两种插图前面都提到过。

杭州刊本是杭州藏珠馆刊本，刊于万历四十七年（1619年），属万历末年杭州插图，有64幅，画风有些像前述万历杭州刊本《水浒传》插图。这本万历杭州插图还影响到苏州，第二年（万历四十八年）万历苏州书商舒载阳就翻刻此版（杭州版）。明末苏州插图又反过来影响杭州，以至于苏杭难分难辨。

《残唐五代史演义》，明代长篇讲史小说，罗贯中编著，小说60回，依据史传，虚构情节，采用编年形式，始于黄巢起义，终于陈桥兵变，反映了残唐五代这一动乱时代的历史情景。小说依据《金统残唐记》词话改编而成，主要表现李存孝

智勇双全，孝义兼备，写得虎虎有生气，风格雄健。

《残唐五代史演义》插图，明末苏州周之标刊本。周之标是天启年间长洲人，此插图属明末苏州插图，清初康熙年间文锦堂有复刊本。此插图画风与上述明末苏州出版的《水浒全传》（杨定见本）插图相近，尤其是李存孝骑马打仗、冲锋陷阵，英武雄健，势不可挡，充分体现了小说的风格。可惜没有留下画家姓名。

《两宋志传（演义）》，也是上述熊钟谷（大木）写的讲史小说，他还编撰、刻印过上述《全汉志传》、《唐书志传》等图书。《两宋志传》分南、北宋志传，各有50回。《南宋志传》从石敬塘征蜀，到曹彬平定江南，主要写五代故事。《北宋志传》从北汉主逐忠臣起，到杨宗保平定西夏，主要写宋初故事。显而易见，小说名不符实。此书也是依据史籍和民间传说改编而成。

《两宋志传》插图，今有四种，分别为万历金陵刊本、万历建阳刊本、万历苏州刊本、明末苏州刊本，也多在日本。

万历金陵刊本即前述唐氏世德堂刊本，刊于万历二十一年（1593年），插图采用双面对连、横幅大图形式，也是上述王少淮画的，画风也与前述万历金陵本《三国演义》插图极为相似，是典型的万历前期金陵插图。

万历建阳刊本即前述余氏三台馆刊本，也是上图下文，沿袭元式，属建本插图。

万历苏州刊本即翁氏（少麓，万历苏州书商）刊本，插图以人为主，只有近景，没有远景，曲线造形，画风秀丽，很像杭州插图，说明了苏州早期插图受杭州文化影响，但不如杭州插图简洁。

明末苏州刊本即前述叶氏（昆池，天启苏州书商）刊本，插图有64幅，属明末苏州插图，人小景大，远近分明，画风与上述明末苏州出版的讲史小说插图相似。

《杨家府演义》，明代讲史小说，纪振伦编撰，写杨家将祖孙三代抗击辽、夏的故事，最后因宋帝听信馋言，杨家愤然出走，退隐太行山，抗议朝廷忠奸不分。小说表彰忠烈，宣扬爱国，批判权奸，大快人心。小说前半部分依据上述《北宋志传》改编，后半部分自己创作。

《杨家府演义》插图，刊于万历三十四年（1606年，17世纪初），是金陵卧松阁刊本，属万历后期（17世纪初）金陵插图，此插图采用双面对连、横幅大图形式。构图以人物为主，人物形象大而突出，景物、建筑、器物环绕周围，说明环境，只有近景，没有远景。构图与榜题（上有通栏回目，两侧有11字对联）仍沿袭金陵前期做法，但与前期所不同的是，此插图曲线造形，线条纤细，工致严谨，柔和优美（不像金陵前期直线造形，粗犷豪放），装饰性很强，完全是徽派画风。金陵插图画风在16世纪末17世纪初短短十年左右竟然会有如此巨大转变，说明了徽派插图的巨大影响。这是因为安徽徽州大富商、文学家、出版家汪廷纳万历年间迁居金陵，带来一批安徽画家、刻工，对金陵插图产生了巨大影响，给金陵插图注入了徽派的新鲜血液。徽派插图改变了金陵插图古朴粗放的风貌，使它变得精细柔美，富有装饰性。汪廷纳对金陵插图艺术的创新和徽派插图艺术的扩张都立下了伟大的功绩。当然徽派插图对金陵后期插图的影响主要在戏曲上，金陵后期小说插图并不多，而戏曲插图却很多，几乎全部都徽化了。

《大宋中兴通俗演义》，又名《岳王传》、《精忠传》，也是上述熊大木（钟谷）编撰的讲史小说。小说叙述岳飞抗金、精忠报国故事，始于金兵南下，终于岳飞被害，与上述《杨家府演义》一样，也是表彰忠烈，遣责权奸，这是中国封建社会的普遍现象和永恒主题。

《大宋中兴通俗演义》插图，现存主要是万历刊本，主要有金陵刊本和建阳刊本。

万历金陵刊本，即前述金陵周氏万卷楼（仁寿堂）刊本，插图是上元（南京）王少淮画的，他还画过上述《唐书志传》、《两宋志传》等书插图，都是双面对连，横幅大图，古朴豪放，很有气势，与前述万历金陵刊本《三国演义》插图画风相似，是典型的金陵前期（16世纪末期）画风。

万历建阳刊本，即前述建阳余氏三台馆刊本，插图沿袭元式，上图下文，是典型的建本插图。

小说史家孙揩第写的《日本东京所见小说书目》上还介绍了两种嘉靖本插图，一是建阳清江堂刊本，一是明代宫廷彩绘本，都是现存最早的明代小说插图艺术，极为珍贵。嘉靖清江堂刊本是嘉靖三十一年（1552年）建阳杨氏清江堂刊本，插图有14叶，第一面为岳王像，画得"古雅秀劲"。

明代宫廷彩绘本，"法人铎尔孟氏藏一明抄大本，图嵌文中，彩绘甚工，虽不免匠气，但是嘉靖时内府抄本，则当时此书曾进御矣"。宫廷彩绘本插图现存多为清代的，明代的极为罕见。可惜这两本插图我都没见过。此外岳飞传插图还有杭州天德堂刊本，属杭州插图。

有关明史方面的讲史小说主要有《英烈传》、《征播奏捷》、《辽海丹忠录》等。《英烈传》，又名为《云合奇踪》、《英武传》，传为明朝开国元勋郭兴之后郭勳所作，意在表彰先祖郭兴功绩。全书80回，从元顺帝荒淫失政起，到朱元璋立国分封止。大体根据史料，也取民间传说。《英烈传》插图，主要有万历金陵刊本、万历苏州刊本、崇祯元年刊本三种。

万历金陵刊本即杨明峰刊本，杨明峰是万历金陵书籍商，此书名为《英武传》，刊于万历十九年（1591年），属万历金陵前期（16世纪末）插图。插图采用双面对连、横幅大图形式，构图饱满，人物突出，刀马人物，古朴生动，整体看上去粗犷豪放，很有气势，与上述王少淮画的《唐书志传》、《两宋志传》插图画风相似，都属金陵前期插图。此外，万历建阳余氏三台馆也出版过《英烈传》，插图与这本金陵杨氏刊本完全一样，当为金陵刊本的翻（复）刻本。福建书商善于翻刻他人畅销书，正如明人郎瑛《七修类稿》所说："闽估专以货利为计，凡遇各省所刻好书，闻价高，即便翻刊。"这本建阳三台馆出版的《英烈传》就是一例。

万历苏州刊本（《云合奇踪》），即前述苏州名山聚刊本，插图采用单面竖幅版式，有40图，刊于万历四十四年（1616年，万历末期），画风与前述《隋史遗文》插图一样，都是典型的明末苏州讲史插图。

《英烈传》除上述万历刊本外，还有明末崇祯元年刊本，刊于崇祯元年（1628年），插图采用双面对连、横幅大图形式，但画得一般，像是金陵徽化后，又受苏、杭文化影响，四者综合，成了四不像，代表了金陵插图的晚期画风，说明了明末

金陵插图的衰落。

《征播奏捷传》，明人写的明史小说，全书100回，由《平播事略》、《平西凯歌》、《平播集》等书演变而成，叙述万历二十六年（1598年）李化龙平播酋杨应龙故事，从朱元璋定都金陵（南京），写到平播凯歌，普大同乐。万历二十六年平播，万历三十一年成书，歌功颂德，可谓快矣。

《征播奏捷传》插图，刊于万历三十一年（1603年，17世纪初万历后期），是金陵佳丽书林刊本，汝南王尔臣（王臣会）画，金陵刘希贤刻，插图采用双面对连、横幅大图形式，上有通栏回目，两侧有11字对联，构图饱满，人物突出，造形娟秀，线描纤细，表现出阴柔之美，画风与前述《杨家府演义》插图相似，也属17世纪初金陵徽化插图。再如《征播奏捷传》插图中的“杨应龙偕鸾凤佳配”一图几乎完全抄袭徽州玩虎轩刊本《琵琶记》插图，这也说明了徽州插图对金陵的影响。类似徽化了的金陵小说插图极少（徽化了的金陵戏曲插图很多），所以这类插图很珍贵。

《辽海丹忠录》，明史小说，陆人龙编撰。陆人龙是崇祯年间杭州人，还写过《型世言》，其兄陆云龙是杭州书商，他写的小说都由他哥哥出版。全书40回，小说叙述万历十七年（1590年）至崇祯三年（1631年）间辽东战事。崇祯三年成书，也够快的。小说歌颂了毛文龙的忠勇报国，批判了权奸的变节投敌。

《辽海丹忠录》插图，明末崇祯三年（1631年）杭州陆云龙翠娱阁（峥霄馆）刊本，40回40图，构图疏朗，人物传神，情节生动，景物开阔，室内方砖铺地，室外荒野云烟，充满了诗情画意，属明末杭州插图。但又与苏州插图有些相似，说明受苏州文化影响，明末苏州插图大发展，广泛影响金陵、杭州，以至于苏州画风统治了明末插图艺术。杭州陆云龙翠娱阁还出版过《禅真后史》、《型世言》等图书，插图都属明末杭州插图。

明代小说除上述讲史小说外，神魔小说也很发达，主要作品有《西游记》、《平妖传》、《封神演义》、《三宝太监西洋记演义》、“四游记”、《韩湘子全传》、《飞剑记》、《铁树记》、《咒枣记》、《禅真逸史》、《禅真后史》等。

《西游记》前面已经介绍过了，这里不再重复。

《平妖传》现存两种刊本，一是20回本，罗贯中编著；一为40回本，是明末冯梦龙增补的。小说写北宋贝州王则、永儿夫妇起义，文彦博得“三遂”（马遂、李遂、诸葛遂智（蛋子和尚）之力，前来镇压，故名《三遂平妖传》。小说揭露了封建社会统治阶级的贪婪腐败，官逼民反，爆发起义，很像《水浒传》。小说描写世态人情，世情毕现，幽默泼辣，非常风趣。

《平妖传》插图也有两种刊本，一是万历钱塘汪慎修原刻本，一是天启苏州冯梦龙刊本。

万历钱塘汪慎修原刻本插图，刊于万历十九年（1592年，16世纪末），属万历杭州早期插图，20回20图，采用双面对连、横幅大图形式。与前述同时的金陵插图迥然异趣，倒与前述同时的杭州插图有些相似，例如与万历杭州容与堂《水浒传》插图相近，都是曲线造形，秀丽精细，但比《水浒传》插图成熟得多（《水浒传》插图也是万历早期的作品）。《水浒传》插图细致秀丽，生动有趣，显得很幽

默，而《平妖传》插图细致秀丽中有股豪气，显得生动豪放，很有气势，这与杭州插图受到金陵豪放派影响有关。《平妖传》插图是明代木版插图中的杰作，难怪大藏书家马隅卿得此书后，改其居室为“平妖堂”，可见其珍贵。可惜这样一位大家手笔却没有留下姓名！有人因此插图刻工刘希贤是金陵工匠，而将其定为金陵派插图，笔者不敢苟同。木版插图最重要的是画家、画稿、画意、画风，刻工依稿刻图，不得走样，好的刻工（名工）还能复制笔意，惟妙惟肖，不露刀工斧凿痕迹，例如名工刘希贤还刻过《征播奏捷》插图，柔丽娟秀，是金陵徽化，属徽派画风，与金陵、杭州插图风格迥异。可见以刻工定画派是错误的，错误的观念、错误的方法必然导致错误的结论。

天启苏州冯梦龙刊本插图，冯梦龙是天启间吴县人，写过“三言”、《新列国志》、《平妖传》等，刻印过不少小说、戏曲图书，都属明末苏州插图。此书40回，一回两图，共80图，单面竖幅，刊于天启元年（1621年），比万历本晚30年，二者画风迥然异趣，万历本简朴，天启本繁丽。此插图倒与上述明末苏州本《西游记》插图画风相似，尤其是山石、云气画法非常相近，都是充满着浪漫主义情调，二者水平不相上下。由此可见，同一题材不同地方（画派）来画，画风不同。而同一地方（画派），不同题材，画风却相似，说明地方（画派）对形成画风所起的作用更大。

《封神演义》，明人神魔小说，万历许仲琳编撰，全书100回，依据元人《武王伐纣平话》和民间传说敷衍而成。小说叙述商末纷乱、武王伐纣故事，最后姜太公封神，周武王分封诸侯。小说批判了商纣王暴君暴政，同时也宣扬了封建忠君思想。

《封神演义》插图，主要有苏州（金阊）舒载阳刊本，时间约在万历末年或泰昌、天启年间，属明末苏州插图；100回100图，是个大工程，插图精彩，看来是一位大家手笔，可惜没有留下姓名。画风很像前述明末苏州刊本《西游记》、《平妖传》插图，也是充满着神奇的浪漫主义风采。苏州书商舒载阳还翻刻过前述杭州藏珠馆刊本《唐书志传》（万历末年）。

《三宝太监西洋记演义》，万历罗懋登编撰，全书100回，小说叙述郑和下西洋的故事。郑和船队一路上降妖伏魔，摄服西洋，类似《西游记》、《封神演义》。小说作者希望大明朝能再次出现像郑和那样的英雄，重振国威，扬威海外。但是小说也宣扬了佛教法力、因果轮回等荒诞不经的内容。

《三宝太监西洋记演义》插图，刊于万历二十五年（1597年，16世纪末），是金陵三山道人刊本，属万历金陵插图，一回二图，100回200图，可见工程之大。插图呈双面对连、横幅大图，回目标题缩刻于画面的右上角，两侧有11字对联。此插图构图饱满，人物突出，与前述万历金陵刊本《三国演义》插图（1591年）画风相近，只是比《三国演义》插图柔和得多，典雅得多，线条纤细柔美，没有《三国演义》插图上的黑地阴刻，没有黑白对比及由此形成的跳跃的黑斑节奏。这一点却与17世纪初金陵徽化插图（《杨家府演义》插图，1906年）相似。《三宝太监西洋记演义》插图可谓是由金陵前期（16世纪末）画风向金陵后期（17世纪）徽化画风的过渡，在金陵插图艺术史上占有重要地位。

"四游记"是四本神魔小说的合集。

《东游记》，又名《八仙传》，吴元泰编撰，全书56回，叙述八仙得道故事。

《南游记》，又名《华光天王传》，余象斗编撰，全书18回，叙述华光救母的故事。

《西游记》，又名《三藏出身传》，杨志和编撰，全书41回，叙述唐僧取经的故事。

《北游记》，又名《真武大帝出身传》，余象斗编撰，全书24回，叙述真武大帝降妖的故事。

"四游记"是万历建阳刊本，插图属万历建阳插图，仍然采用元代版式，上图下文，简陋粗糙，艺术水平不高。

福建建安、建阳出版的书，一般称之为"建本"。对于建本图书历来评价不高，早在南宋叶梦得《石林燕话》上就说："杭州为上，蜀本次之，福建最下。"明万历大藏书家胡应麟《少室山房笔丛》上也说："当今刻本，苏常为上，金陵次之，杭又次之，近湖刻歙刻骤精，遂与苏常争价。蜀本行世甚寡，闽本最下。"建本"四游记"插图正好证明了这种评价。明代建本图书发行数量最大，但是艺术质量最差。

明代福建出了两位小说家兼出版家，即熊大木（钟谷）和余象斗。熊大木是嘉靖时人，擅长讲史小说，编撰出版过《全汉志传》、《唐书志传》、《两宋志传》、《大宋中兴演义》等。余象斗是万历时人，擅长神魔小说，也写讲史小说，编撰出版过"四游记"、《公案传》、《上古志传》、《列国志传》、《三国志传》、《水浒志传》等。其书坊名为双峰堂、三台馆，其书版式沿袭宋元古式，上图下文，古朴简陋。他们出版的图书代表了建本插图的风貌。

《韩湘子全传》，也是八仙小说，明代中叶道教复兴，八仙小说流行。《韩湘子全传》是万历杭州杨尔曾编撰的，如前所述，他也是位书商，其书坊名为夷白堂，他自编自刻（出版）过《海内奇观》、《图绘宗彝》、《两晋演义》等图书，都属杭州插图。《韩湘子》全书30回，叙述韩湘子生平故事，主要写他名登紫府，度韩愈飞升等，可能是受戏曲《升仙记》的影响。

《韩湘子》插图，刊于天启三年（1623），"武林人文聚藏版"，属万历、天启之际杭州插图，30回30图。此插图构图有疏有密，疏密对比，互相衬托，人物曲线造形，纤细娟秀，富有装饰性，明显受徽州插图文化影响。画风很像同时同地出版的《元曲选》插图，都属杭州徽化插图。万历后期（17世纪初）徽州插图兴起，"歙刻骤精，遂与苏常争价"（胡应麟《少室山房笔丛》），影响很大，不仅影响到金陵，使金陵徽化，而且还影响到杭州，也使杭州插图出现徽化现象，此插图就是杭州插图徽化的代表作。很快金陵九如堂就出版了此书的翻刻本。

《飞剑记》、《铁树记》、《咒枣记》，简称"三记"，邓志谟编撰，都是神仙小说。

《飞剑记》，全书13回，叙述吕洞宾故事（后有《醒世恒言·吕洞宾飞剑斩黄龙》）。

《铁树记》，全书15回，叙述得道真君斩妖除怪故事（后有《警世通言·旌阳宫铁树镇妖》）。

《咒枣记》，全书14回，叙述萨真人故事。

作者邓志谟是万历金陵小说家、出版家，江西饶安人，在金陵开设书坊丽正堂，除上述“三记”外，他还编撰、出版过《七种争奇》、《丰韵情书》、《洒洒篇》等图书，都属金陵插图，可惜都已亡佚。

“三记”插图，现存万历三十一年（1603年，17世纪初，万历后期）建阳余氏萃庆堂刊本，现在日本。此插图与一般常见建本插图画风迥异。从版式（双面对连，横幅大图，回目标题写在右上方，两侧有11字对联）、画风（构图饱满，人物娟秀，线条纤细，整个看上去工致柔美，装饰性很强）来看，与前述同时的金陵插图（例如《征播奏捷传》、《杨家府演义》）完全相似，也表现出徽化倾向，也是典型的金陵徽化插图。我估计此插图的原刊本可能是万历后期（17世纪初）金陵刊本，现已失传。现存建本可能是金陵刊本的翻（复）刻本，如前所述，福建书商常常翻刻外地畅销书。

邓志谟自编自刻（出版）的《七种争奇》、《丰韵情书》、《洒洒篇》等书插图情况也是如此，现存也是建阳余氏萃庆堂刊本，也在日本，但这些插图不是建本插图画风，而是金陵徽化画风，其中《洒洒篇》、《丰韵情书》插图是江浙名工刘素明刻的，属金陵插图。这些建阳余氏萃庆堂刊本插图可能也是金陵刊本的翻刻本。金陵原刊本现也失传了。为什么建阳余氏萃庆堂会全部翻刻邓志谟的图书？二者有什么关系？郑振铎《插图本中国文学史》上解释说：“邓志谟为建安书贾余氏的塾师，故所作都由余氏为之刊行。”看来很有道理。

《禅真逸史》，明人方汝浩编撰，成书于天启年间，全书40回，小说叙述南北朝南梁与北魏对峙时事，前半部分写林澹然除恶避祸，出家遁逸，后半部分写林澹然三个徒弟杜伏威、薛举、张善相报仇雪恨，义结金兰，共举大业。小说虽写历史、神魔，却反映了明末社会现实：皇帝不是信佛，就是听信小人，把国家搞得民不聊生；权奸残害忠良，祸国殃民；僧侣为非作歹；讼棍牙婆，寡廉鲜耻等，一派黑暗景象。作者希望绿林好汉站出来整顿乾坤，而他们又淡泊名利，功成身退，从而又宣扬了隐遁思想。小说情节曲折，勾连得法。

《禅真逸史》插图，主要有天启古杭爽阁主人（履先甫）原刻本和崇祯金陵圣翼斋翻刻本，江浙名工刘素明刻，40回40图。画面构图一边闭，一边开，左右对比，产生画外之境。布局有疏有密，疏密相间，形成节奏。人物汇聚，景物疏朗，人物生动传神，景物幽雅抒情，用笔潇洒，笔意多变，看来是位大手笔，可惜没有留下姓名。此插图画风简练，非常成熟，既有生活气息，又有诗情画意，很像明末杭州画风。

《禅真后史》，是上述《禅真逸史》的续书，也是方汝浩编撰，全书60回，叙述瞿琰学艺，谋划军机，平定蒙山，仗义行侠，救民疾苦；武则天时收服绿林，打败突厥，功成身退，巡游四方，除妖济民，最后觉悟，飞升而去。与前书《禅真逸史》一样，也宣扬了隐逸思想。

《禅真后史》插图，刊于崇祯二年（1629年），是杭州陆云龙翠娱阁（峥霄馆）刊本，属明末杭州插图。如前所述，陆云龙是陆人龙的哥哥，他还出版过他弟弟编撰的《辽海丹忠录》、《型世言》等图书，都属明末杭州插图，都受明末苏州插

图影响。此插图的刻工是洪国良，他是安徽歙县人，住在杭州，刻了不少苏杭插图。此插图构图开阔，人物生动，景物抒情，画风写实，整个看上去，简练成熟，既有生活气息，又有诗情画意，与上述《禅真逸史》插图画风相似，可能都属明末杭州插图。

以上介绍的都是长篇小说插图。明代短篇小说也很发达。明代短篇小说继承了宋元话本，多为人情世井小说，万历前后随着城市市民文化大发展而发展起来。明代短篇小说最突出的成就是"三言"、"二拍"。此外还有《今古奇观》（明末苏州月光版（圆形版）、《型世言》、《西湖二集》、《清夜钟》、《醉醒石》、《石点头》（明末苏州月光版）、《剪灯新话》、《剪灯余话》、《轮回醒世》、《鼓掌绝尘》、《弁而钗》、《宜春香质》、《艳异编》、《醋葫芦》等。

这些短篇小说全面深刻地反映了明代，尤其是明末的社会生活，描写世态，表现人情，属人情小说，都有精彩插图，多为明末插图。

"三言"是《喻世明言》（《古今小说》）、《警世通言》、《醒世恒言》三种话本、拟话本（白话短篇小说）集的合集，冯梦龙编撰，每集40篇，共收白话短篇小说120篇。

《喻世明言》（《古今小说》），多为宋元旧作，也有明人拟作，题材多来自民间，也有根据历史故事和前人小说改编、改写的，反映了当时的社会生活，尤其是市民生活，有些作品揭露了封建社会统治阶级的残暴腐败。刊于天启元年（1621年）。

《警世通言》，有些是宋元旧作，有些是明人拟作，大致参半，反映了明末市民生活，揭露了封建官场的黑暗和罪恶。此外还有一些描写爱情的小说。刊于天启四年（1624年）。

《醒世恒言》，除少数宋元旧作外，大多是明人拟作，也批判了明末社会的黑暗现实，歌颂了市民阶级的真挚爱情。刊于天启七年（1627年）。

"三言"作者冯梦龙，是明末长洲（苏州）人，是中国著名文学家，尤其是在小说、戏曲等市民文学领域有伟大的建树。他博学多才，有反封建礼教倾向，晚年参加过抗清活动。他还是位出版家，其书坊墨憨斋（天许斋）出版过他写的"三言"及前述《平妖传》、《新列国志》，此外还有戏曲图书，大多附有精美插图，是典型的明末苏州插图艺术。

"三言"三本插图画风相似，都属明末苏州插图，现存日本。一回画两图，120回240图（现存不到240图），可惜画家都没有留下姓名。

《喻世明言》（《古今小说》）插图，现存有苏州冯梦龙天许斋刊本、衍庆堂刊本。

《警世通言》插图，现存有苏州衍庆堂刊本、三桂堂刊本，江浙名工刘素明刻。此插图画风简练，画面开阔，分近景、中景、远景三层，层次分明，大量空白穿插其间，虚实对比，疏密相间，形成节奏变化，很像吴派大师倪云林山水画构图。

《醒世恒言》插图，现存有金阊（苏州）叶敬池刊本。苏州刻工郭卓然（旌德人）刻。叶敬池还出版过《石点头》和前述《新列国志》，郭卓然还刻过《西楼梦》

和前述《西游记》，都属明末苏州插图。

总之，“三言”插图人物生动，景物简洁，描绘细致，柔和生动，三教九流，世态炎凉，都一一毕现于画上，充满着市井风情，画风与前述《金瓶梅》插图相似，都是典型的明末苏州插图。

“二拍”是《初刻拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》的合集，都是明人拟话本短篇小说，明末凌濛初编撰，每本40回，共有80回，与上述“三言”一样，大多取材于笔记小说、民间传说等，体现了明末新兴的市民意识，揭露了封建社会统治阶级的荒淫无耻，同时歌颂了人民群众的真挚爱情。作者凌濛初是明末浙江吴兴人，是文学家和出版家，编撰出版过不少话本、戏曲方面图书，套色印刷，世称“凌刻本”。

“二拍”插图，现存有明末崇祯（一是1628年，一是1633年）苏州安少云尚友堂刊本，是典型的明末苏州插图，现存日本。此插图一回两图，80回160图（现存134图），也是个大工程，而且画得很精彩，可惜画家刘岦名不见经传。刻工是苏州刘君裕，他还刻过前述明末苏州刊本《水浒传》（杨定见本）、《西游记》、《列国志传》等插图，都属明末苏州插图中的精品。这本“二拍”插图画风与上述“三言”插图相似，二者构图都采用鸟瞰式，场面开阔，人物传神，情节生动，生活气息很浓，景物如画（风景如山水，建筑像界画），不仅烘托情节，而且还有意境，显示出明末苏州画风。二者不仅有很高的艺术价值，而且还有很高的历史价值，是我们今天研究当时社会生活情况的可靠的形象资料。

《型世言》，又称《三刻拍案惊奇》，明末陆人龙编撰。《型世言》国内失传，1987年在韩国汉城大学发现，是个孤本，约刊于崇祯五年（1632年），原书40回，现存30回。小说揭露了明末时弊，为广大人民说话，但同时也宣扬了忠臣、烈女、义士等封建道德，强调“理”的教化，忽视人的感情。此书学“三言”、“二拍”，但不及“三言”、“二拍”。作者陆人龙是明末杭州人，还写过前述《辽海丹忠录》。

《型世言》插图现藏法国，原有80图（40回80图，一回两图），现仅存28图，是明末崇祯杭州陆云龙峥霄馆刊本。如前所述，陆云龙是陆人龙的哥哥，是杭州出版商，其书坊峥霄馆（翠娱阁）出版过前述《辽海丹忠录》、《禅真后史》等图书，插图属明末杭州插图，受苏州插图文化影响。此插图也属明末杭州插图，与上述《辽海丹忠录》、《禅真后史》插图画风相似，都受明末苏州插图影响。《型世言》插图学习上述“三言”、“二拍”插图，但不及“三言”、“二拍”插图，似在“三言”、“二拍”插图的基础上，更加简化概括，画面空旷疏朗，但细节不细，显得有些松散。

《西湖二集》，明代短篇小说集，属讽世小说，明末杭州周辑编撰，全书34篇。作者怀才不遇，一生贫困，为发泄不满而写此书。每篇故事都与西湖有关，可能原来还有“一集”，可惜已佚，故此书称《西湖二集》。小说揭露了明末社会的黑暗腐败，贪官污吏巧取豪夺，害得百姓民不聊生，无处说理，从而预示出官逼民反，社会危机不可避免。同时还揭露了科举舞弊，文坛丑行，白丁飞黄腾达，人才走投无路，反映出当时文人的种种心态和命运。小说依据明人笔记、文言小说改写，语言流畅，讽刺辛辣，但议论说教多了一些。

《西湖二集》插图是明末崇祯杭州聚锦堂刊本，属明末杭州插图，一篇一图，34篇34图，一方面继承了杭州插图重视景物描绘的优良传统，一方面又受到苏州插图重视人物描绘、生活气息浓的影响，在风光旖旎的西湖山水中描绘生动传神的人物故事，并能很好地将二者结合起来，互相对比，互相衬托，相得益彰，实在是难能可贵。此插图构图也很讲究，对角线分割，一半实，一半虚，实中有虚，虚中有实，互相对比，相映成趣，表现出很高的构图水平，可惜画家没有留下姓名。此外明清时杭州还出版了一些西湖图书，其中都有精彩插图，充满着诗情画意，都属杭州插图。

《清夜钟》，明人拟话本短篇小说集，属明末讽世小说，作者不详，原书16回，残存10回，现存有明末崇祯刊本。小说反映了明末社会的动荡不安，民不聊生，官逼民反，官兵劫掠，世风险恶，揭露了封建社会统治阶级的残暴贪婪，振聋发聩，如同清夜钟声。全书结构完整，行文简洁流畅，描写生动细致。

《清夜钟》插图，充分体现了上述小说的内容和风格，构图开阔，景物疏朗，人物传神，情节生动，寥寥数笔，跃然纸上，有个性，有细节，生活气息很浓，整个看上去，写实生动，如临其境。画面上建筑用直线支撑，人物顾盼、山石树木，用曲线描绘，曲线穿插于直线之中，互相衬托，相得益彰。此插图的刻工是明末苏州刻工刘启先（徽州人），他还刻过前述明末苏州《水浒传》、《金瓶梅》插图，都属明末苏州插图，都是中国古代插图艺术杰作。此插图生动简练，非常成熟，画风也与《金瓶梅》插图相似，也是明末苏州插图中的精品。此外此书第8回“狂言竟至杀身，坚忍终伸大怨”写清河县故事，是否与《金瓶梅》故事同一地点？还有待于专家学者考定。

《轮回醒世》，明代文言短篇小说集，属明人讽世小说，作者不明，好像是万历金陵文人编撰，现藏日本。全书18部，每部收故事不等，少则几篇，多则十几篇，全书共有183篇，时代从汉晋到明代，多为明事（有123篇），多为万历时事（有53篇），多写明代社会现实生活，揭露官场腐败贪婪，豪强横行霸道，世风险恶，道德沦丧，同时也反映了农民的悲惨生活，惨不忍睹，触目惊心，广泛反映了明代社会各阶层的众生相，可谓晚明社会的缩影，是部伟大的现实主义小说。但是同时也宣扬因果、报应思想，这是此书的缺点。此书文笔生动流畅，人物描写寥寥数笔，性格凸现，而且很有趣味。

《轮回醒世》插图，明末崇祯金陵聚奎楼刊本，现藏日本，每部两图，18部36图。此插图也受明末苏州插图影响，人物生动，景物疏朗，但有些背景景物画得生硬呆滞，不如人物，不够成熟，远不如上述明末苏州《清夜钟》插图画得好，好像此画家只会画人，不会画景，反映了金陵插图由万历辉煌到明末衰落的现实。

《鼓掌绝尘》，明代中篇小说集，属明末讽世小说，作者“古吴金木散人”，可能是明末苏州文人。全书4集，每集10回，共40回，有两集写青年男女爱情婚姻故事，同情争取自主婚姻的青年男女，属才子佳人小说。另外两集“有意嘲世”（《鼓掌绝尘·题辞》），属讽世小说，全面揭露了朝廷巨奸，官场贿赂，科举舞弊，官报私仇，世风险恶，尔虞我诈，反映了明末社会政治的黑暗腐败，不可救药。小说直面明末社会现实，写普通人的日常生活，体现了明代现实主义小说的艺术

风貌。小说叙事简练，描写生动，人物相互引出，前后呼应，使故事浑然一体。

《鼓掌绝尘》插图，苏州龚氏刊印，刊于明末崇祯四年（1631年），40回40图。此插图也是描绘普通人的日常生活，街头巷尾，三教九流，寥寥数笔，活灵活现，生动形象地展现出明末社会诸生相。构图采用鸟瞰形式，远近分明，层次清楚。建筑直线与人物曲线，互相衬托，相得益彰。画风与前述明末苏州“三言”、“二拍”插图相似，有的甚至还直接模仿，例如第2、6、12回模仿《二刻拍案惊奇》中的第7、38、1回，再如第20、21回模仿《醒世恒言》中的第2、1回等。此插图与“三言”、“二拍”同为明末苏州插图精品。

《醋葫芦》，属明末风情小说，作者署名“醉西湖心月主人”，看来是位杭州文人，全书20回，小说受明代戏曲《疗妒羹》（吴炳作）影响，集怪异、因果、猥亵、讽喻于一身，宣扬封建妇道，但同时又反映了明末城市商业经济和商人生活。此书影响到清人小说《疗妒缘》。作者醉西湖心月主人还写过姊妹篇《弁而钗》和《宜春香质》，都属明末风情小说。

《醋葫芦》插图，明末崇祯杭州笔耕山房刊本，属明末杭州插图，20回20图，采用双面对连、横幅大图形式，现藏日本。画家是杭州画家陆武清，虽不出名，但画得很好，用笔精练，非常成熟，此插图构图一半是人物故事，一半是风景陪衬，一半动，一半静，一半实，一半虚，一半是人情，一半是诗意，左右对比，互相衬托，相得益彰。此插图的刻工是杭州名工项南洲，他与画家陆武清经常合作，如前所述，他俩合作绘制了《七十二朝人物演义》、《燕子笺》、《苏门啸》等书插图，都属明末杭州插图。

《弁而钗》和《宜春香质》，是上述明末杭州醉西湖心月主人写的姊妹篇，都是短篇小说集，属明末风情小说。二书宣扬了同性恋和因果报应，但同时也揭露了明末社会的腐败堕落。也是明末崇祯杭州笔耕山房刊本。插图是陆玺画的，陆玺是明末杭州画家，与陆武清一样，也不出名，但画得很好，尤其是《弁而钗》插图，描绘精细，画风潇洒，与陆武清相似。而《宜春香质》插图就差了一些，用笔潦草奔放，尤其是山石画法，采用明代浙派斧劈皴法，显得坚硬粗放。此外陆玺还与陈洪绶、陆启、陆哲、陆善等人合画《李卓吾先生批评西厢记真本》插图，属明末杭州插图，精工细描，情致娴雅，既抒情，又具有装饰性，是杭州插图中的精品。

《艳异编》，明代大文学家王世贞编写的唐宋元明文言小说选集，王世贞（1527年—1602年），号凤洲、弇州山人，江苏太仓人，嘉靖进士，官至南京刑部尚书，是“后七子”领袖，倡导复古。此书大约刊于嘉靖年间，后不断出版、增补，还有广、续选本，“艳”指性爱等事，“异”指灵怪等事，内容驳杂。明代作品主要收入了《娇红传》、《剪灯新话》、《剪灯余话》等书中的一些篇目。

《艳异编》插图，主要有两种，即天启吴兴本和崇祯苏州本。

吴兴插图天启年间（1621年—1627年）异军突起，形成了天启吴兴画派。吴兴插图主要是戏曲插图，小说插图极少。吴兴插图注重山水意境，人物画得很小，用山水来烘托人物故事、情节气氛、戏曲（小说）情调等，画面开阔，充满了诗情画意。其山水很像吴门画派山水画，柔媚清丽，多用雨点皴，与粗犷豪放的浙

派（多用斧劈皴）迥然异趣。吴兴（湖州）地处太湖南岸，今属浙江，但与苏州（太湖东岸）较近，隔湖相望，所以吴兴画派综合吴派和浙派，但更接近吴派。这本小说插图极为罕见，是吴兴闵氏朱墨套印本，属明末吴兴插图，此插图除有上述吴兴插图特点外，构图垂直中分，一半实，一半虚，实中有虚，虚中有实，左右均衡，很有特色。

崇祯（1628年）苏州（安雅堂）刊本插图，有16图，人物小，景物大；人物聚在一起，挤在一角，顾盼生动；景物开朗，层层远去，富有诗情画意。整体看上去，写实生动，潇洒文雅，非常成熟，与前述“三言”、“二拍”插图画风相似，都是典型的明末苏州插图（一说安雅堂在金陵）。

《剪灯新话》、《剪灯余话》，明初文言小说集，明初瞿佑编撰《剪灯新话》出版后，影响很大，一时仿者如云，形成了“剪灯”系列小说，《剪灯余话》就是其中之一。这两本是“剪灯”系列小说中最好的。这两本小说还影响到白话小说和戏曲，甚至于传到朝鲜、日本、越南。小说继承了唐宋传奇小说的优良传统，因明初统治森严，作者只能借用神怪讥讽时政，“皆有所指”（明张查《疑耀》），反映了明初社会的黑暗腐败，好人受气，坏人得意，很有意义。此外书中还有一些爱情婚姻故事，写得生动细腻，富有感情，与明末盛行的淫秽小说完全不同。这两本书的插图，现存主要有建本（福建）和徽（安徽）本。

建本插图，刊于正德六年（1511年），可能是明代最早的小说插图，是张光启刊印的，他是盱江人，当过建宁、上杭知县。此插图仍沿袭宋元古式，上图下文，古朴粗糙，艺术水平不高。

徽本插图极美，万历后期（1601年—1620年，17世纪初）徽州黄正位尊生堂刊本，徽州黄氏刻工刻，现藏北京图书馆。插图采用双面对连、横幅大图形式，画面精美，可惜画家没有留下姓名。此插图属万历徽州插图，构图以人物为主，景物环绕，说明环境，烘托气氛，只有近景，没有远景。人物简洁生动，线描纤细柔美。整个看上去，工整细致，一丝不苟，装饰性很强，艺术水平很高。正如当时的大藏书家胡应麟所说：“歙刻骤精”。后来徽派插图广泛影响到金陵、杭州、建阳等地，出现了金陵徽化、杭州徽化、建阳徽化等现象，在中国古代插图艺术史上占有重要地位。徽州插图以实用图书和戏曲图书为主，小说极少，所以这两本小说插图就更珍贵了。

综上所述，明代小说插图艺术万历时繁荣昌盛。万历以前现存很少，多为建本插图，沿袭宋元，上图下文，古朴粗糙。万历前期（1573年—1600年，16世纪末），主要是建阳、金陵（南京）、杭州（武林）插图。万历后期（1600年—1620年，17世纪初）徽州插图异军突起，徽州画家、出版商、刻工大批移居金陵、苏州、杭州等地，使这些地方的插图出现了徽州化倾向。明末天启、崇祯苏州插图兴起，并广泛影响金陵、杭州、吴兴（湖州）等地，使整个明末插图都苏州化了。

明代插图艺术六大中心（六大地方画派）中，苏州插图，尤其是小说插图，在明代小说插图中数量最多，质量最高，也最成熟。所以当前谈明代木版插图只讲金陵、徽州、杭州、建阳四派，而不提苏州插图是不对的。明代小说插图数量多、质量高的应首推苏州插图。本文反复强调苏州插图，就是为了弥补中国古代

插图艺术史上这一重大遗漏。当然苏州插图起步较晚，早期学习杭州、金陵插图，但是后来居上，很快就在明末超过了金陵、杭州，反过来又影响，甚至同化了金陵、杭州，以至于明末三地插图很难区分。这与明末苏州城市商品经济大发展，市民文化兴起，文人荟萃，吴门画派盛行有关系。

金陵、杭州插图兴起较早（万历前期，16世纪末），各有特色，各有千秋。万历后期（17世纪初）受徽州插图影响，逐渐徽化。明末天启、崇祯年间又受苏州插图文化影响，又出现了苏州化。总之，金陵、杭州插图也是明代小说插图艺术中的主要画派。

徽州插图和吴兴插图都以戏曲插图为主，小说插图极少，自然以少为贵，而且画风独特，艺术水平很高，影响很大。

建阳（福建，建本）插图时间最早，数量最多，但长期以来沿袭宋元古制，上图下文，简朴粗糙，明末又大量盗版，粗制滥造，最后走上了自我毁灭的道路。这不能不引起我们警惕。

明代大藏书家、文学家胡应麟（1551年—1602年，万历前期）在《少室山房笔丛》中说："凡刻（书）之地有三：吴也、越也、闽也……其精，吴为最，其多，闽为最，越皆次之。其值重，吴为最，其值轻，闽为最，越皆次之……余所见当今刻本，苏常为上，金陵次之，杭又次之。近湖刻、歙刻骤精，遂与苏常争价。蜀本行世甚寡，闽本最下。"这是对万历前期（16世纪末）明代刻书情况的总体评价，对我们研究明代小说木版插图艺术也有指导意义。明代小说插图艺术情况也大致如此，也是"苏常为上"，"湖刻、歙刻骤精"，"闽本最下"。

与胡应麟同时而稍晚的谢肇淛（1567年—1624年，万历后期）也说："今杭刻不足称矣。金陵、新安、吴兴三地剞劂之精者不下宋版。楚、蜀之刻皆寻常耳。闽建阳有书坊，出书最多，而版纸具最滥恶，盖徒为射利计，非以传世也。大凡书刻急于射利者必不能精。"情况与上述胡应麟说的差不多，也适用于我们研究明代小说插图艺术，尤其是他说的"大凡书刻急于射利者必不能精"，真是至理名言，对我们今天发展插图艺术也有指导意义。

纵观明代小说插图艺术，我们发现，万历时以长篇讲史小说插图、神魔小说插图为主，明末天启、崇祯年间则以短篇人情市井小说插图为主，这与明代社会经济、文化发展，小说艺术发展有关，正是明末城市商品经济和市民文化大发展的结果。反过来人情市井小说及其插图艺术的发展也促进了市民文化的大发展，促进了明末社会的大开放，以至于出现了"明则无赖儿郎"（鲁迅《给曹聚仁的信》）的局面。小说插图艺术从万历到明末的发展变化，一方面是开放了，生动了，生活气息更浓了，更真实了，更潇洒了，更文雅了；但是另一方面又更加繁琐了，小气了，柔弱了，草率了，并且直接影响了清初插图。

明代小说插图艺术像小说一样，也广泛影响了明末清初的社会生活和文化艺术，尤其是明末清初的工艺美术。这时的陶瓷（青花、五彩）、染织（刺绣、缂丝）、漆艺（漆画）、建筑装饰雕塑（木雕、砖雕、石雕）、建筑装饰彩画、木版年画等直接照抄小说、戏曲插图。插图是工艺美术品上的装饰画的稿本，插图艺术促进了工艺美术的大发展。明清工艺美术大量出口，又广泛影响到欧洲绘画史，18世

纪罗可可、19世纪印象派、20世纪现代派等绘画中常常看到中国题材、中国仕女、刀马人物等中国插图，例如奥地利维也纳分离派大师克里木特的画表现得最明显，其人物画的背景上常画中国刀马人物。中国绘画中对世界画坛影响最大的就是插图艺术。

明代小说插图艺术不论题材、内容，还是装饰性、艺术水平，都不亚于当时的绘画（水墨画、工笔重彩画），大批无名画家（例如《水浒传》、《金瓶梅》、《平妖传》等插图的作者）的艺术水平绝不亚于所谓的“明四家”。正如明代小说是中国文学史上的高峰一样，明代木版插图（包括小说插图）是中国绘画史上的高峰。明代绘画中山水画畸形发展（清代花鸟画畸形发展），不论浙派，还是吴派，艺术成就都在山水画上，人物画严重不足，而明代木版插图正好体现了明代人物画的最高水平，正是靠着明代木版插图和壁画才撑起了明代人物画的华美殿堂。可以说明代绘画的成就主要体现在木版插图上，正如清代绘画的成就主要体现在木版年画上一样。明代木版插图和清代木版年画堪称明清绘画之双璧，而我们的美术史却总是一味地独尊水墨，看来我们的美术史是该重写了。

第10讲　明刊本戏曲插图艺术

明代戏曲又称“传奇”，是中国戏曲史上的第二个高峰（第一个高峰是元杂剧，第三个高峰是清代地方戏）。元杂剧属北曲，主要在北方地区流行，剧作家多为北方人。明传奇属南曲（戏文、南戏），主要流行于南方地区，剧作家多为南方人。这与明代结束蒙元统治，明初定都金陵（南京）有关。从此以后中国经济、文化中心进一步南移，江南飞速发展，后来居上，超过了北方。由于明代戏曲中心在南方，所以明代戏曲插图艺术也主要集中在南方。

明代传奇以嘉靖（1522年—1566年，16世纪中叶）为转折点。嘉靖以前，发展缓慢；嘉靖以后，随着江南城市商品经济和资本主义生产关系的萌芽而大发展，迎来了中国戏曲史上的第二个高潮。

嘉靖以前发展缓慢的原因，主要是因为明初统治严酷，文化艺术受到空前桎梏，处于奄奄一息的境地。《大明律》规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣节烈、先圣先贤象，违者杖一百。官民之家容扮者与同罪。其神仙道化及义夫节妇、孝子贤孙、劝人为善者不在禁限。”朝廷命令官府烧毁禁演的剧本（戏曲图书），“敢有收藏的，全家杀了”（明人顾起元《客座赘语》）。正是由于明初的禁毁，使得元代及明初的戏曲图书几乎毁灭殆尽，以至于今天我们根本看不到元代出版发行的戏曲插图（只能看到元刊本小说插图），就是明初的戏曲插图，现存的也是凤毛麟角。

今天我们所能看到的最早的戏曲图书是明初宣德（1426年—1435年）刊本《娇红记》。此书刊于宣德十年（1435年），其插图是现存最早的戏曲插图，金陵积德堂刊行，属明初金陵插图。此插图一改宋元上图下文的古式，开创了单面整版竖幅的版式。全书86图，以人物为主，景物为辅，构图饱满，人物生动，富有戏剧性，生活气息很浓。有些地方黑地阴刻，引人注目，增强动感，但有时又感到添乱。室内铺砖、格纹细密，室外景物疏朗，互相对比，相得益彰。女性颈长，以示苗条。整个看上去，描绘繁琐，不够概括，不够成熟，但古朴豪放，很有气势。

1967年上海嘉定明墓出土的明代成化（1465年—1487年）刊本《白兔记》，也是现存较早的戏曲图书，是北京永顺堂刊行的。插图属明初北京插图，画风古拙粗犷。同时还出土有说唱词话（明初小说）16种，都有插图，除《花关索出身传》一种为上图下文版式外，其余都是单面版式，共有86图，画风与《白兔记》插图相似，也是古朴粗犷。

明初戏曲插图还有弘治刊本《西厢记》，刊于弘治十一年（1498年，15世纪末），北京金台岳家书坊刊行，也属明初北京插图，现藏北京大学图书馆。此书卷首冠图，为单面竖幅整版大图，现存三图，画得很好。其后书中插图采用上图下文、连环画形式，插图有单面、双面、多面连式几种。有的多面连式一幅画多达七八面相连，如同长卷（横卷）。273个画面合成156幅插图，画有156个画题，图文对照，互相说明。从插图版式上看，此插图明显受宋元建安（建本）插图以人为主、上图下文影响，说明明代早期还在沿袭宋元建本插图古式。但此插图画风拘谨，

不够简练，不及元代建本平话（讲史小说）插图生动豪放，简练成熟，代表了明代早期插图的艺术风格。画上各色人物、山水建筑、服饰家具、生活用品等都描绘精细，是我们今天研究当时社会生活情况的可靠的形象资料。此插图人物含情，山水抒情，情景交融，很好地表现出《西厢记》悲欢离合、缠绵悱恻的情调。

1980年中国书店在元代刊本《通志》书皮中发现《西厢记》刊本残页，共有五页，其中有一页半是插图，一页为“孙飞虎升帐”，半页似为崔莺莺月下听琴。插图是单面整版竖幅形式，造形松散，画风粗陋，很不成熟，没有代表性，聊备一格，仅供参考。可初步判定为元末明初刊本，如果无误的话，此插图可能是现存最早的《西厢记》插图（明刊本西厢记插图另有专文论述）。

嘉靖以后，尤其是万历（1573年—1620年）以后，随着江南城市商品经济发展和资本主义生产关系的萌芽，市民文化开始兴起，戏曲、小说出现繁荣，图书出版事业和插图艺术也随之繁荣。万历（16世纪末17世纪初）年间中国插图艺术进入黄金时代，数量多，质量高，内容广泛，形式多样，现存明代戏曲插图几乎有一半是万历年间创作的。

明代木版插图有六大中心，即金陵（南京）、徽州、建阳（建安）、杭州、苏州、吴兴（湖州），前三大中心（金陵、徽州、建阳）万历年间最发达，后三大中心（杭州、苏州、吴兴）明末（天启、崇祯）最发达。

万历三大插图中心中，建阳插图以小说为主，戏曲插图极少，上图下文，粗制滥造，艺术水平不高，更有甚者还常常翻刻外地（金陵、徽州）图书。所以万历戏曲插图主要介绍金陵和徽州两处。明末三大插图中心都有戏曲插图。

一、金陵戏曲插图

金陵（南京）是六朝古都，历史悠久，人文荟萃，明初又是首都，是明初政治、经济、文化中心。明成祖朱棣永乐19年（1421年）虽迁都北京，但南京作为陪都，南北二京遥相呼应，互相影响，仍很繁华。万历年间图书出版事业大发展，成为全国出版中心。南京书坊大多集中在三山街和太学前，可考者有五十多家，其中唐姓书坊最多，有12家；次为周姓书坊，有7家。万历年间唐姓各家书坊刻书多达几百种，内容广泛，涉及经书、医书、文集、尺牍、琴谱、戏曲、小说等。其中唐对溪富春堂刻书最多，大约不下百种（《中国书史》，书目文献出版社，1987年，第199页）。

金陵插图艺术明初兴起（如上述《娇红记》插图），万历时形成自己独特的艺术风格，尤其是戏曲插图，极为发达。金陵戏曲插图主要出自积德堂、富春堂（长春堂、德寿堂）、世德堂、文林阁、广庆堂、继志斋、环翠堂等。

积德堂，是明初宣德年间金陵书坊，刻印过《娇红记》，刊于宣德十年（1435年），是现存最早的戏曲插图，属明初金陵戏曲插图，前文已经介绍过，这里不再赘述。《娇红记》插图不仅开创了金陵戏曲插图，而且还开创了中国戏曲插图的先河，体现了中国戏曲插图艺术最早的风貌，在中国插图艺术史上占有重要地位。

富春堂，是嘉靖、万历年间金陵著名书坊，坊址在三山街，书坊主人是唐对溪。富春堂刻书很多，其中戏曲图书现存多达百种千图。富春堂戏曲图书主要有：

《西厢记》、《琵琶记》(《蔡伯喈》)、《玉簪记》、《牡丹亭》、《白兔记》、《荆钗记》、《还带记》、《千金记》、《玉玦记》、《东窗记》、《三元记》、《祝发记》、《灌园记》、《虎符记》、《分金记》、《玉钗记》、《紫箫记》、《破窑记》、《寻亲记》、《金貂记》、《和戎记》、《草庐记》、《绨袍记》、《玉环记》、《白袍记》、《青楼记》、《鹦鹉记》、《香山记》、《升仙记》、《白蛇记》、《琴心记》、《双忠记》、《跃鲤记》、《十义记》、《联芳记》、《云台记》、《目连救母》等。这些图书大多刊于万历前期(16世纪末),插图多为单面竖幅版式,画面以人为主,人物不多,一般都是三五人,画得很大,构图很满,造形古朴,线条豪放,多用直线,很有气势。阳刻为主,点缀阴刻,人物头脚采用黑地阴刻,非常醒目,并有节奏感。边框采用双线,外线粗,里线细,上有通栏标题,少则四五字,多则七八字。富春堂插图代表了金陵前期(万历前期,16世纪末)插图艺术的风貌。

世德堂,是万历金陵唐晟、唐昶的书坊,有人说是从唐氏富春堂中分出来的。世德堂刻书也不少,也有小说、戏曲图书,其中戏曲图书现存约有二十种,主要有《琵琶记》、《拜月亭》、《荆钗记》、《玉合记》、《忠孝记》、《千金记》、《香囊记》、《赋归记》、《陈情记》、《还带记》、《齐鸣记》、《惊鸿记》、《紫箫记》、《水浒记》、《赵氏孤儿》、《节孝记》等(可能也有《西厢记》,不过现已失传了)。这些图书大多刊于万历前期(16世纪末),插图画风与上述富春堂插图相似,是在富春堂插图基础上向前发展了一步,比富春堂插图略显工细成熟,可谓“青出于蓝而胜于蓝”。世德堂插图上端标题多为四字,标题两侧有简单云纹,这是世德堂插图的标记。世德堂插图也代表了金陵前期(万历前期)插图艺术的风貌。

文林阁,是万历金陵著名书坊,书坊主人是唐锦池。文林阁刻书很多,其中戏曲图书现存有二十种左右,主要有:《玉簪记》、《拜月亭》、《牡丹亭》、《投笔记》、《红拂记》、《义侠记》、《蕉帕记》、《忠孝记》、《锦笺记》、《易鞋记》、《鱼篮记》、《浣纱记》、《绣襦记》、《青袍记》、《袁文正还魂记》、《胭脂记》、《云台记》、《赤松记》、《珍珠记》、《古城记》、《双红记》、《四美记》、“传奇十种”等。这些图书大多刊于万历后期(17世纪初)。文林阁插图大胆改革,大多采用双面对连、横幅大图,画风与上述富春堂、世德堂插图迥然相异,倒有些像徽州(派)插图,有的就是翻刻徽州图书,例如《玉簪记》就是翻刻徽州观化轩刊本。再如“传奇十种”(包括有《牡丹亭》、《蕉帕记》、《四美记》、《鱼篮记》、《义侠记》、《浣纱记》、《云台记》、《珍珠记》、《易鞋记》、《袁文正还魂记》)全是徽州画风,可能也是翻刻徽州刊本。这些都说明了文林阁插图深受徽州文化影响。文林阁插图人物减小,景物加大,但仍以人物为主,景物为辅,人物、景物比例恰当,作为戏曲插图,要表现出戏剧性,这个比例是最理想的。文林阁插图描绘精细,形象优美,典雅纤丽,装饰性很强,艺术水平有很大提高,体现了万历后期(17世纪初)金陵徽化的艺术风貌。

广庆堂,是万历金陵唐振吾、唐国达的书坊,可能与上述唐氏文林阁有什么关系。广庆堂刻书也有很多,其中戏曲图书现存有二十多种,主要有:《红梅记》、《全德记》、《偷桃记》、《梦境记》、《七胜记》、《葵花记》、《折桂记》、《霞笺记》、《双杯记》、《宵光记》、《西湖记》、《南柯梦》等。这些图书也大多刊于万历后期

(17世纪初)，也采用双面对连、横幅大图版式，也深受徽州插图文化影响，画风与上述文林阁插图相似，而且比文林阁更加徽化，更加成熟，更加精细典雅，更加富有装饰性。其中《西湖记》、《南柯梦》等书插图画得极好。

继志斋，万历金陵陈邦泰的书坊。继志斋刻书不少，其中有多一半是戏曲图书，现存有四十种左右，主要有：《西厢记》、《琵琶记》、《玉簪记》、《荆钗记》、《投笔记》、《旗亭记》、《红蕖记》、《义侠记》、《香囊记》、《祝发记》、《红拂记》、《双鱼记》、《埋剑记》、《浣纱记》、《题红记》、《锦笺记》、《玉合记》、《金印记》、《千金记》、《量江记》、《紫钗记》、《偷桃记》、《全德记》、《梦境记》、《梧桐雨》、《扬州梦》、《金钱记》、《荐福碑》、《芍药记》等。这些图书大多刊于万历后期（17世纪初），大多采用双面对连、横幅大图版式，继志斋插图画风与上述文林阁、广庆堂插图相似，也属金陵徽化，也很成熟，也富有装饰性。继志斋插图中，有些是翻刻徽州图书，例如《玉簪记》翻自徽州观化轩，再如《红拂记》翻自徽州玩虎轩。有些是聘请徽州画家、刻工创作，例如《西厢记》、《琵琶记》插图是徽州插图艺术大师汪耕画的，《红蕖记》插图是徽州画家何龙画的，《千金记》插图伪托仇英之名，实为徽州画家所画，完全是徽派画风［《千金记》剧本上述唐氏富春堂、世德堂也刻印过，插图完全是万历前期（16世纪末）金陵画风，与此继志斋插图风格迥然不同］。《荆钗记》插图可能也是徽州画家画的。由此可见，继志斋插图受徽州插图文化影响更大。尽管万历后期（17世纪初）金陵插图都出现了徽化，但继志斋插图仍与上述唐氏文林阁、广庆堂插图有所不同。继志斋插图还出现了一些单面竖幅版式，景物简洁，人物生动，非常传神，非常世俗化，例如上述《双鱼记》插图就是这样，这可能是万历末年又受苏杭插图文化影响。

上述三书坊所刊剧本有些属安徽古戏弋阳诸腔，例如《目连救母》、《袁文正还魂记》、《香山记》、《易鞋记》、《鱼篮记》、《鲤鱼记》、《破窑记》、《十义记》、《鹦鹉记》、《白蛇记》、《和戎记》、《草庐记》、《古城记》、《白袍记》、《珍珠记》等，原有徽州刊本，现已失传，目前我们只能看到金陵翻刻本。这也说明了徽州插图影响到金陵，同时也可通过金陵翻刻本了解到徽州原刻本的情况。

环翠堂，是万历徽商汪廷讷在金陵开的书坊。环翠堂也刻印了不少图书，其中《人镜阳秋》、《坐隐先生订棋谱》、《环翠堂园景图》都有极精彩的插图。环翠堂还刻过不少戏曲图书，现存约有十多种，主要有：《西厢记》、"环翠堂乐府七种"（《狮吼记》、《三祝记》、《投桃记》、《彩舟记》、《义烈记》、《天书记》、《种玉记》）、"环翠堂精订五种曲"（《真傀儡》、《一文钱》、《再生缘》、《齐东绝倒》、《男王后》）等。这些图书大多刊于万历后期（17世纪初），大多采用双面对连、横幅大图版式。其中《西厢记》插图是徽州插图艺术大师汪耕画的，画风与上述他画的继志斋刊本《西厢记》、《琵琶记》插图一致。"环翠堂乐府七种"插图画风也与上述汪耕画的两种《西厢记》插图相似，都是精丽典雅，装饰性很强。再加上汪耕与环翠堂主汪廷讷同是徽州老乡，关系很好，汪廷讷常请汪耕为他画插图，例如《坐隐先生订棋谱》和《人镜阳秋》插图都是汪耕画的（《人镜阳秋》插图多达千幅，艺术水平很高，堪称一个大工程），所以"环翠堂乐府七种"插图很可能也是汪耕画的。徽州插图艺术大师汪耕画的插图数量巨大，质量高超，装饰性很强，艺术水平

很高。

师俭堂，是万历末、明末建阳萧氏开的书坊，一说在金陵，一说在杭州，师俭堂刊本插图大多是杭州画家、刻工创作的，画风也是杭州画风，当属杭州插图。

万历以后，苏杭插图艺术突飞猛进，相形之下，金陵插图就显得衰落了。金陵明末戏曲插图主要有"粲花斋五种曲"，"粲花斋五种曲"又称"石渠五种曲"，是明末戏剧家吴炳写的五种传奇，有《情邮记》、《绿牡丹》、《西园记》、《疗妒羹》、《画中人》，大多写才子佳人故事。吴炳是宜兴人，永历时任兵部侍郎，兼东阁大学士，力主抗清，后被俘自尽。"粲花斋五种曲"现存金陵两衡堂刊本，插图属明末金陵插图，多为室内景，人物顾盼生姿，生动传神，富有戏剧性，生活气息也很浓，整个看上去，简洁明了，画风与明末苏杭小说插图（例如小说《清夜钟》插图）相似，明显受苏杭插图文化影响。而室外风景则处理得不够简练，不够成熟。例如《画中人》"宦途行船"就画得不够简练，显得饱满拥堵。还有人说此插图属明末苏州插图。

纵观金陵插图，万历以前，南北二京互相影响，逐渐形成帝都风范。万历年间开始成熟，形成了金陵自己的独特画风，例如富春堂、世德堂插图，以人物为主，景物为辅，叱咤风云，气冲霄汉，朴实大方，很有气势。万历后期（17世纪初）受徽州插图文化影响，纤丽典雅，装饰性很强，逐渐徽化，例如文林阁、广庆堂、环翠堂插图就是这样。有些插图就是徽州画家（例如汪耕）画的，应属徽派插图。明末（17世纪前半期）金陵插图衰落，又受到苏杭插图文化影响（苏州插图以小说为主，杭州插图以戏曲为主），人物减小，景物加大，人物更加世俗化，景物更加富有诗意，但自己的特色却越来越少了。

二、徽州戏曲插图

徽州位于皖南山区，是个山中古镇，地少人多，人们大多从事于工商业。徽商闻名全国，有"无徽不成镇"之誉。徽商主要经营盐业、典当业、文具业、图书出版事业等。徽州图书畅销全国，影响很大。徽州工匠心灵手巧，技艺精湛，尤其擅长纸墨笔砚（文房四宝）、砖石木雕（建筑装饰雕塑）、雕版印刷（木版图书）等技艺，并有大量艺术精品传世。徽州文人、书商、画家、刻工大多走出大山，到各地去谋发展，将徽州图书、艺术带到各地，从而促进了各地文化艺术、图书出版事业的发展。如徽州插图对金陵、杭州、建阳等地插图都产生过巨大的影响，使它们都出现了不同程度的徽化现象。而徽州本地书坊却不多，刻书也有限。

徽州插图以人文教化图书为主，现存多为经史、教化、实用图书，戏曲图书也不少，而小说图书极少，这与当时安徽戏曲发达有关系。徽州戏曲插图描绘精美，婉约典雅，装饰性很强，艺术水平很高，几乎每本每图都堪称精品，可代表明代插图艺术的最高水平。现存徽州戏曲插图以玩虎轩、观化轩、浣月轩、大雅堂、敦睦堂、高石山房等刊本插图为代表。

现存最早的徽州戏曲插图是高石山房刊本《目连救母》插图。高石山房是万历徽州剧作家郑之珍的书坊，他自编自印《目连救母》，刊于万历十年（1582年），

属安徽古戏弋阳腔。此书插图共计76幅，采用整版版式，有单面、双面两种，多为单面竖幅，双面对连、横幅大图约有十幅，全部插图合成六十六幅左右。整个看上去，古朴豪放，生动有趣。上述金陵富春堂刊本《目连救母》插图与此插图时间相近，画风相似，当受此插图影响，有些插图几乎是翻刻高石山房刊本，例如“三官奏玉皇”、“罗卜遇寒山买货”、“张佑大□友见佛”等；有些插图则有所改进，出现双面对连、横幅大图（富春堂插图原来多为单面竖幅），人物比例适当，顾盼生动，画风更加成熟，例如“观音点马赵温关四大元帅擒白猿”。此外富春堂插图还增加了通栏标题，用文字说明插图，使插图更好理解，充分发挥了图书的视觉传达作用。由此可见，徽州插图一开始就影响到金陵插图。徽州、金陵两地相距不远，工商往来频繁，文化交流不断，插图艺术互相影响是很正常的事。

现存徽州戏曲插图中最精彩的是玩虎轩刊本插图。玩虎轩是万历新安人汪云鹏的著名书坊，刻印过《列仙全传》、《养正图解》、《西厢记》、《琵琶记》、《红拂记》、《祝发记》、《会真记》、《征歌集》等图书，都有极为精彩的插图。除《列仙全传》、《养正图解》二书外，其他都是戏曲图书。

其中《西厢记》、《琵琶记》插图是徽州插图艺术大师汪耕画的。汪耕（1573年—1620年，16世纪末17世纪初，万历年间）是明代最伟大的插图艺术大师之一，字于田，安徽歙县人，其画人物生动传神，线描简练流畅，画风工丽纤细，装饰性很强，代表了徽州插图艺术的风貌。这两本插图就是这样，可作为汪耕插图的代表作品。这两本插图都刊于万历二十四年（1597年）前后，都采用双面对连、横幅大图版式，画风精丽典雅，装饰性很强，艺术水平很高。汪耕插图不仅影响到金陵，而且还影响到杭州，后文所提到的杭州起凤馆戏曲插图也是汪耕画的。

总之，汪耕插图都采用双面对连、横幅大图版式；构图仍以人为主，以景为辅，人大于景；景只有近景，没有远景，如同舞台演出一般，这是金陵、徽州插图的共同特点。描绘精细，线描流畅，画风工致严谨，纤巧婉丽，装饰性很强，体现出端庄典雅的古典之美，堪称明代插图艺术中的经典作品。汪耕插图数量之多（现存至少有上千幅）、质量之高（几乎都是精品）、影响之大、装饰性之强、艺术水平之高，不仅在中国，就是在世界插图艺术史上也都是罕见的，像这样一位堪称世界级的插图大师，我们的美术史竟然会只字不提，呜乎！勤劳一生，成就卓著，而画史上却默默无闻，这太不公平了！我们真应该好好为他出本画集，一方面以示纪念，一方面认真学习，好好继承这份珍贵的艺术遗产。

《红拂记》插图画风与上述汪耕画的《西厢记》、《琵琶记》相似，都是采用双面对连、横幅大图版式，人物传神，景物抒情，整体简洁，细部精致，精丽典雅，装饰性很强，可能也是汪耕画的。《红拂记》插图有12幅，后来（万历二十九年、1601年，17世纪初）金陵继志斋有翻刻本。

《祝发记》与上述《红拂记》都是张凤翼写的，插图画风也与《红拂记》相似，后来金陵继志斋也有翻刻本。

《会真记》、《征歌集》插图采用单面竖幅版式，画风与上述玩虎轩插图相似，也是典型的徽州画风。建阳刊本《赛征歌集》插图画风同《征歌集》，也属徽州画风，可能是建阳书籍商翻刻徽州刊本。总之，玩虎轩插图代表了徽州插图的风貌

和水平。

观化轩是万历徽州书坊，刻印过《玉簪记》，刊于万历二十六年（1598年），第二年（万历二十七年，1599年）金陵继志斋就翻刻了（并有所改进，删去了一些多余的东西，使画面更加简洁），可见好书翻刻速度之快。此书插图画风与上述玩虎轩刊本《红拂记》相似，尤其是《玉簪记》"道姑陈妙常弹琴、书生潘必正低头欣赏"那幅插图的环境（屏风、竹林、假山、树木、栏杆等），竟然与《红拂记》背景完全一样，再如"秋江送别"一图的环境（船夫、水纹、云纹等）与《红拂记》李靖叫船的背景也很相似，可见二书插图出自同一位大师之手。此人是否也是插图大师汪耕呢？值得怀疑。《玉簪记》插图翻刻本较多，郑振铎先生收藏的黄德时（徽州著名刻工）刻本也是翻刻本。郑先生对此插图评价极高。

《荆钗记》写王十朋中状元后，拒绝丞相权力逼婚，被贬潮州，妻钱玉莲拒绝富豪金钱逼婚，投江自杀，为人救起，二人经历种种磨难，最后夫妻团圆。该戏曲抨击了权贵害人的罪恶，歌颂了二人矢志不移，坚贞不屈，不以升沉荣辱为转移的伟大爱情。明代戏曲理论家吕天成赞其"仰配《琵琶》，鼎峙《拜月》"。现存《荆钗记》插图主要有两种，都是万历徽州插图，可见徽州戏曲插图之盛。这两本一是上述金陵继志斋刊本，一是徽州吴左千画本。继志斋刊本刊于万历三十年（1602年，17世纪初），插图属金陵徽化，采用双面对连、横幅大图版式，构图以人物为主，人物不多，刻画精细，生动传神；景物围绕人物布置，说明人物生活环境。整个看上去，简洁明了，精美典雅，富有装饰性，艺术水平很高。此插图画风与上述《玉簪记》插图相似，尤其是玉莲投江、被船夫救起一图，其中船夫与《玉簪记》秋江送别一图上的船夫姿态、衣纹完全一样，两图岸边大树也完全一样，只是方向相反而已。可见二书是同一徽州画家所画。

吴左千是徽州画家，画史无传。吴左千画本采用单面竖幅版式，人物变小，景物变大，这与一般徽州插图不同（一般徽州插图多为双面对连、横幅大图，人物大景物小），可能是徽州万历后期受杭州插图文化影响，开始注意环境描绘，渲染环境气氛。

上述继志斋刊本《红蕖记》插图是徽州（新安）画家何龙画的，宛陵（安徽宣城）刻工刘大德刻，应属徽州插图，采用双面对连、横幅大图版式，共有12幅，画风与上述徽州插图相似，也是简洁明了，生动传神，富有戏剧性，装饰性很强。

浣月轩也是万历徽州书坊，刻印过《玉杵记》，刊于万历三十四年（1606年，17世纪初）。插图采用双面对连、横幅大图版式，全书36出36图，画家是汪樵云，也是徽州插图画家。他与汪耕一个是"耕"，一个是"樵"，二人可能还有点什么关系？若对二人插图比较一下的话，就会发现二人水平不一，汪耕是位成熟的艺术大师，而汪樵云就显得不够成熟，其画有些繁杂零乱，用笔也略显软弱虚飘，不够简练，不够沉稳，不够扎实，有的地方线不到位，有些概念化，如他画的《玉杵记》插图就是这样。

大雅堂是徽州汪道昆（1525年—1593年，16世纪后半期）的堂号，著有《高唐梦》、《五湖游》、《远山戏》、《洛水悲》四种杂剧，各剧都是一折（出），合称《大雅堂杂剧》，刊于万历年间（1573年—1620年），可谓自编自印。此书一剧一图，

四剧四图，插图采用双面对连、横幅大图版式。《高唐梦》画楚襄王游高唐，梦遇神女；《五湖游》画范蠡功成身退，避世离俗，与西施泛舟五湖；《远山戏》（《京兆记》）画张敞为妻画远山眉；《洛水悲》（《洛神记》）画曹植与洛神在洛水边相会。这四幅插图中三幅画男女相会，含情脉脉，情意缠绵；环境也画得极美，情景交融，非常抒情，很有情调。人物与景物的比例关系也很贴切，符合戏剧插图以人为主的特点（小说插图注重场景描绘，戏剧插图注重人物刻画）。这套插图整个看上去，优美端庄，精致典雅，装饰性很强，很好地体现了中国的古典美，是徽州插图中的精品，可惜没有留下这位插图大师的姓名。此插图是徽州名工黄应瑞（伯符）刻的，他还刻过《四声猿》、《女范》、《状元图考》、《程朱阙里志》、《墨海》、《闺范》、《性命双修万神圭旨》等插图，都是徽州插图的代表作。

《大雅堂杂剧》还附有《四声猿》，《四声猿》是大书画家、大戏剧家、大文学家徐渭写的，包括《狂鼓史》、《玉禅师》（《翠乡梦》）、《雌木兰》、《女状元》四个杂剧，也是一剧一图，四剧四图，也是双面对连、横幅大图。《狂鼓史》画弥衡击鼓骂曹。《玉禅师》画妓女敲门诱惑禅师。《雌木兰》画花木兰替父从军。《女状元》画黄春桃女扮男装，进京赶考，一举夺魁，丞相招之为婿（后真相大白，入府为媳）。此书插图画风与上述《大雅堂杂剧》插图相似，也是情景交融，精致典雅，有装饰性，也是徽州插图中的精品。二者可能是同一大师所画。刻工也是徽州名工黄应瑞（伯符）。《四声猿》插图，杭州还有两种版本，留待后文介绍。

敦睦堂，是万历徽州张斐（三怀）的书坊，刻印过戏曲图书《摘锦奇音》，刊于万历三十九年（1611年，17世纪初）。此书是单折（出）戏（折子戏）的选本，包括《会真记》、《玉簪记》、《荆钗记》、《千金记》、《男后记》、《和戎记》、《升仙记》、《金锏记》、《金貂记》、《绣球记》、《白袍记》、《金印记》、《投笔记》等戏，是在汇集了众多徽州戏曲图书的基础上，编辑成的一个单出戏的选本，以供民间戏曲舞台演出时用，堪称戏曲指南。非常实用，很受欢迎，以至于到处翻刻，影响很大。这本《摘锦奇音》考虑到了伶工的购买力，降低印刷成本，降低图书价格，常将原刻本插图双面对连、横幅大图挤压成单面竖幅，以至于使有些插图显得拥挤堵塞，不如双面对连、横幅大图开朗。例如《金貂记》、《和戎记》插图就显得拥挤。上述这些徽州戏曲图书（完整剧本）的原刻本大多失传，我们只能从这本《摘锦奇音》插图中想像那些原刻本插图的艺术风貌。由此可见，上述金陵继志斋刊本《西厢记》、《玉簪记》、《金印记》、《千金记》、《投笔记》等插图都是徽州戏曲图书的翻刻本，上述金陵文林阁刊本“传奇十种”插图也是徽州图书的翻刻本，都表现出了徽州画风，应属徽州插图。

徽州出版的类似《摘锦奇音》的实用的单折戏（折子戏）选本，不仅影响到金陵，而且也影响到杭州、建阳。例如建阳出版的《八能奏锦》（昆池新调、昆山腔和安徽池州腔）、《玉谷调簧》（时兴滚调，万历年间安徽流行）、《词林一枝》（安徽青阳时调）等书都是安徽戏曲的单折戏，这些书的插图都是徽州画风，都是单面竖幅，当是徽州单折戏选本的翻刻本。画风与上图下文，简率粗陋的建本插图迥异。目前那些徽州原刻本大多失传，而金陵、建阳的翻刻本能够留存至今，也很珍贵，从中可见徽州插图的艺术风貌，是我们今天研究当时徽州戏曲插图的

珍贵资料。

万历建阳杨居寀刊本《红梨花记》也是翻刻徽州刊本，其插图完全是徽州画风，画得极好，采用双面对连、横幅大图版式，有十图，人物生动传神，聚散有致，富有戏剧性；景物分近景、中景、远景，层次分明，富于抒情色彩，充满诗情画意。近景（人物、建筑、树木等）多为竖线，远景（山水）多为横线，横竖对比，互相衬托，相得益彰，整个看上去，简洁明了，精致典雅，装饰性很强，艺术水平很高，作者当是一位不亚于汪耕的徽州插图大师。杨居寀还刊印过《鹦钗记》、《天工开物》，也有精彩插图。

总之，徽州戏曲插图数量多，质量（艺术水平）高，非常发达，这与当时安徽戏曲发达有关系。安徽戏曲明时发达，有弋阳腔（始于江西，盛于安徽）、青阳腔、池州腔、徽州腔、太平腔、四平腔等，流行南北，影响很大。戏曲发达带动了戏曲图书出版事业的繁荣，徽州戏曲图书又随安徽古戏传到各地，影响各地，使万历后期（17世纪初）出现徽化现象。徽州戏曲插图代表了明代插图艺术的最高水平，在中国插图艺术史上有着不可或缺、举足轻重的地位。

明末三大插图艺术中心（杭州、苏州、吴兴）都有戏曲插图，可见明末戏曲大发展。

三、杭州戏曲插图

杭州地灵人杰，物华天宝。早在春秋时代，吴越两国就在此争霸。汉晋隋唐不断发展，成为“东南名郡”，开始繁荣。五代时吴越国在此建都，南宋南迁杭州后，进一步开发杭州，使杭州一跃成为全国经济、文化中心。宋元设置市舶司，使浙江丝织业、陶瓷业大发展，大量出口外销，杭州也随之名扬海外。杭州西湖风光旖旎，不知倾倒了多少诗人画家，中国画家至少有一半与杭州有关系，得益于杭州山水之美，杭州插图艺术也不例外。明时浙江戏曲发达，四大声腔（剧种）中就有两大声腔（海盐腔、余姚腔）始于浙江。这些都为杭州戏曲插图繁荣提供了坚实的基础。

杭州戏曲插图盛于万历、明末，主要有容与堂、起凤馆、王骥德、臧懋循、师俭堂、陈与郊、钟人杰、李延阁等刊本插图。

现存最早的杭州戏曲插图是万历容与堂刊本插图。容与堂是万历杭州的著名书坊，主要出版戏曲图书，还都称李（卓吾）评本，主要有：《西厢记》、《琵琶记》、《幽闺记》、《荆钗记》、《玉簪记》、《玉合记》、《红拂记》、《浣纱记》、《金印记》等，此外还刻有小说《水浒传》。容与堂戏曲插图大多采用双面对连、横幅大图版式，大多是杭州著名刻工黄应光刻的。其中《西厢记》、《琵琶记》等插图是赵璧（无瑕）画的，赵璧常住杭州。《明画录》上说，赵璧“嗜古好奇，超然物外，善草书，工诗画，说者谓其山水清雅高洁。”这两本插图就是这样，由此可见赵璧插图画风与金陵、徽州迥然相异。容与堂戏曲插图一反金陵、徽州以人物为主、景物为辅的做法，构图以景物为主，人物为辅，景大人小，人物点景，有的插图甚至于没有人物，完全是一幅山水画，这与杭州山水秀丽、山水画发达有关系。画家常将主人公一人放在空旷寂寞的景物之中，面对山水，思念恋人，使景充满着情，真

正做到了情景交融、天人合一。画面上有虚有实，虚实相间，相映成趣，虚实对比，互相衬托，相得益彰。整个看上去，画面开阔，远山近水，简洁空旷，行云流水，悠然自得，充满了诗情画意；景物既表现人物心情，又烘托戏曲气氛，充分发挥了景物的艺术表现力。其中《幽闺记》插图画得最好，寓情于景，以景写情，情景交融，充满诗意，可惜画家没有留下姓名。总之，容与堂戏曲插图开创了杭州插图的新画风，对明末插图艺术影响很大。

起凤馆，也是万历年间杭州著名书坊，刻印过一些戏曲图书，现存主要有：《西厢记》、《琵琶记》、《浣纱记》（《吴越春秋乐府》）等。插图采用双面对连、横幅大图派版式。起凤馆虽然是杭州书坊，但其插图画家、刻工、画风都是徽州风格，应属徽州插图。《西厢记》、《琵琶记》都是前述徽州插图大师汪耕画的。《西厢记》插图有20图，《琵琶记》插图多达40图，这在戏曲插图中都算是比较多的（当然不及小说插图多，小说插图动辄百图）。这两本插图人物修长，苗条秀气，环境巧用图案，富丽堂皇，整个看上去，委婉繁丽，显得女性化，装饰性很强，艺术水平很高，与他早年在徽州玩虎轩、金陵继志斋、环翠堂画的那些插图相比，画风又有很大地改变，更加精细繁丽，装饰性更强了。《浣纱记》插图画风与这两本起凤馆插图（《西厢记》、《琵琶记》），尤其是与环翠堂戏曲插图相似，都是精致秀美，婉丽典雅，装饰性很强，可能也是汪耕画的。总之，起凤馆戏曲插图，多为徽州插图大师汪耕所画，当属徽州插图。

王骥德（香雪居、方诸馆、顾曲斋）是万历年间戏曲家、出版商，会稽（绍兴）人，一生无意于功名，沉醉于戏曲，是徐渭的学生，著有《曲律》，创作《男王后》、《题红记》等戏。出版过《西厢记》、《昆仑奴》、《古杂剧》（《顾曲斋杂剧》）等，都有精彩插图。前二者为杭州名工黄应光所刻，《顾曲斋杂剧》也是常住杭州的黄氏家族刻工刻的，都属杭州插图。

《西厢记》刊于万历四十二年（1614年），插图采用双面对连、横幅大图版式，20折20图，插图作者全是书商伪托（书商为了招揽生意，常常伪托名家批评文字，描绘插图）。此插图画面开阔，人小景大，注重环境描绘，富有诗情画意，而人物顾盼生动，又富有戏剧性。构图采用对角线分割，一半虚，一半实，虚实对比，互相衬托，相得益彰；而实中有虚，虚中有实，互相呼应，互相均衡。整个看上去，简明疏朗，潇洒自如，充分体现了杭州插图的艺术风貌。

《昆仑奴》刊于万历四十三年（1615年），也是双面对连、横幅大图版式，共有四图。二图画王府场面，以人物为主，二图画郊野风光，以景物为主，四图人物越来越小，以至于最后成了点景人物，完全是山水画了。人物生动，各有性格，富有戏剧性；山水开阔，层层远去，很有意境，也表现出杭州插图的风貌。

《顾曲斋杂剧》，选元杂剧20种（可能有少数明初杂剧）。插图采用单面竖幅版式，一剧三图，共有60图，人物生动传神，环境衬托人物，室内铺砖，室外画云，人物服饰华丽，环境花草繁茂，整个看上去，精致繁丽，富有装饰性，当属万历后期（17世纪初）杭州徽化画风。画家姓名没留下来，刻工黄一凤等是徽州人，常住杭州，刻过上述起凤馆插图（《西厢记》、《琵琶记》、《浣纱记》）、《牡丹亭还魂记》（杭州七峰草堂刊本）等，都属杭州徽化画风。此书插图不仅深受徽州插图

文化影响，而且有的插图还抄袭徽州插图，例如《金钱记》、《梧桐叶》等就抄袭徽州《大雅堂杂剧》所附《四声猿》，《金钱记》插图“王府尹回府”、“彩楼抛绣球”二图都抄袭《四声猿》中的《女状元》一图，“王府尹回府”一图上的人马、树木与《女状元》右半幅一样；“彩楼抛绣球”一图的上半部分（小姐丫环、彩楼柳树、墙外假山）与《女状元》左半部分一样。《梧桐叶》抄袭《玉禅师》，二图门墙、佛堂、树木都一样。再如《汉宫秋》抄袭《花木兰》，画面上二马、山石也都一样。《顾曲斋杂剧》单面插图抄袭《四声猿》双面插图，双面改成单面，画面上必然造成拥挤局促。总之，王骥德刊本插图既受徽州文化影响，又有杭州艺术风情，当属杭州徽化画风。

臧懋循，万历年间戏剧家、文学家、出版商，浙江长兴人，博闻强识，与汤显祖、王世贞友好，其书坊负苞堂出版过戏曲图书《元曲选》、《玉茗堂四种曲》（《临川四梦》）等，都有插图，都属万历杭州插图。

《元曲选》，又名为《元人百种曲》，是本元杂剧剧本选集，是臧懋循从山东王氏、湖北刘氏、福建杨氏和他自己家藏元杂剧中，选出100个剧本，修订、编辑而成。《元曲选》占现存元杂剧的三分之二，对保存元杂剧起了很大的作用。元杂剧是中国文学和戏曲史上的艺术高峰。明代戏曲就是在元杂剧的基础上发展起来的，明代（尤其是前半期）戏曲舞台上一直在上演着元杂剧，而且是经久不衰。与元杂剧演出相配合的是元杂剧图书大量出版发行。现存元杂剧插图都是明人画的，现存只有元代小说插图（《平话五种》插图，建安刊本，上图下文），元代戏曲插图没有留传下来。现存元杂剧插图都是明末（包括万历末）杭州出版的，这与浙江宋、元、明一直是全国戏曲中心和出版中心有关系。戏曲繁荣为戏曲图书出版提供了选题内容，而戏曲图书大量出版又推动了戏曲艺术大发展，二者互相促进，共同发展。

现存元杂剧插图主要有三种：《顾曲斋杂剧》、《元曲选》、《古今名剧合选》。都采用单面竖幅版式。

《顾曲斋杂剧》前面已经介绍过了，这里不再赘述。

《元曲选》刊于万历四十三（四十四）年［1615（1616）年］，属万历末（接近明末）杭州图书。插图采用单面竖幅版式，有224图，数量之多，工程之大，是戏曲插图之最。可惜画家没有留下姓名，刻工是杭州名工黄应光等。此插图人物生动传神，景物简洁概括，整个看上去，潇洒自如，非常成熟，同时又受徽州插图重视人物描绘的影响，当属万历末杭州徽化画风。此插图与上述《顾曲斋杂剧》插图时间相近，画风相似，都是单面竖幅版式。二者比较，《顾曲斋杂剧》插图显得精细严谨，《元曲选》显得简洁放纵；《顾曲斋杂剧》精美繁丽，深受徽州插图文化影响，甚至有抄袭现象，《元曲选》用笔潇洒，留有空白，表现出杭州画风；《顾曲斋杂剧》富有装饰性，《元曲选》富有戏剧性。若对同一剧本进行比较，二书插图的这些区别就更明显了。

《古今名剧合选》，明末崇祯孟称舜选编。孟称舜是明末清初戏曲家、出版商，山阴（浙江绍兴）人［一说乌程（浙江吴兴）人］。《古今名剧合选》分两集，一为《柳枝集》，收元杂剧16种，明杂剧10种，共26种；一为《酹江集》，收元杂剧

18种，明杂剧12种，共30种。两集共有56种，其中元杂剧34种，明杂剧22种。书前自序说："宋伶人之论柳屯田、苏学士，一主婉丽，一主雄爽，婉丽者如十七八女娘唱'杨柳岸晓风残月'，而雄爽者如铜将军铁绰板唱'大江东去'词也。"他将所收元明杂剧也按秀丽、雄壮分为两集，风格秀丽者为《柳枝集》，表现出女性阴柔之美，风格雄壮者为《酹江集》，表现出男性阳刚之气。《古今名剧合选》刊于崇祯六年（1633年），插图采用单面竖幅版式，属明末杭州插图。此插图比上述两本元杂剧插图晚十几年，似在《元曲选》的基础上进一步简化概括，人物更生动，景物更简洁，若将两书中的关汉卿代表作《窦娥冤》插图比较一下，就可证明。

若将上述三本元杂剧中的同一剧本（例如《金钱记》、《倩女离魂》、《柳毅传书》、《梧桐雨》、《竹坞听琴》、《临江驿》等）插图互相比较一下的话，就会发现《顾曲斋杂剧》画风繁丽，深受徽州文化影响，可能是最早的，而《古今名剧合选》画风简练，是典型的明末杭州插图，《元曲选》则是中间过渡环节。这三本书插图画风变化，说明了杭州插图从受徽州文化影响到摆脱影响、形成自己的地方特色的发展过程。这三本元杂剧插图是我们今天研究元杂剧最重要、最可靠的形象资料。

这里顺便介绍一下《盛明杂剧》插图。《盛明杂剧》是明末崇祯浙江杭县沈泰选编的，分初集、二集两集，各收明杂剧30种，共有60种，多为嘉靖以后的作品。此书刊于崇祯二年（1629年），插图采用单面竖幅版式，也属明末杭州插图。此插图画风与上述《古今名剧合选》相似，也是简洁疏朗，人物生动，所不同的是《盛明杂剧》人物缩小，景物扩大，以景为主，人小景大，人物活动其间，戏剧性很强，生活气息很浓，显得非常世俗化、市民化，与当时流行的苏杭小说插图相似，显然是受市民文化、小说插图影响。但整个看上去，用笔草率，造形松散，不够简练，不够严谨，不够成熟，艺术水平不及上述三本元杂剧插图。《盛明杂剧》插图直接影响了清初《杂剧新编》（邹式金选编明末清初杂剧）插图。

纵观上述四本戏曲图书，万历两本（《顾曲斋杂剧》、《元曲选》）还受徽州文化影响，而明末两本（《古今名剧合选》、《盛明杂剧》）则是典型的杭州画风。

以上是杭州出版的元杂剧图书。若与前述徽州戏曲图书比较，我们发现：杭州戏曲图书出版，注重大型、完整的剧本全集，而徽州戏曲图书出版，注重单折戏的选本；杭州出版戏曲图书，注重辑古（元杂剧），徽州出版戏曲图书，注重时调（明代戏曲）；徽州图书（包括戏曲图书）注重实用，对象是一般黎民百姓（市民、工匠、伶工等），配合戏曲演出，杭州图书（包括戏曲图书）注重文化品位，对象一般是文人学士，作为文人清玩；徽州插图注重人物描绘，精细绵密，富有装饰性，多为双面横幅，质量高，杭州插图注重景物渲染，简洁疏朗，富有文学性（诗情画意、戏剧性），多为单面竖幅，数量多；徽州插图充满着市民情调，而杭州插图更多的是文人意趣。总之，两地插图各有特色，各有千秋，都在中国插图艺术史上占有重要地位。

万历杭州臧懋循刊刻的"玉茗堂四种曲"，又名为"临川四梦"。临川指汤显祖，四梦是《牡丹亭还魂记》、《南柯记》、《邯郸记》、《紫钗记》。汤显祖（1550

年—1616年）是万历年间大戏剧家、文学家，江西临川人，早年受李贽思想影响，晚年又接受佛、道出世思想，他反对泥古不化，反对拘于格律，不满黑暗现实，批判封建礼教，对明清戏曲影响很大。“临川四梦”插图与上述《元曲选》时间相近，画风相似，都是采用单面竖幅版式，都是景大人小，留有空白，显得简洁明了。人物生动，山水如诗，描绘精细，用笔潇洒，非常成熟，表现出万历后期（17世纪初）杭州徽化画风，尤其是《牡丹亭》（35图）、《紫钗记》（36图）更是这样。另外两梦（《南柯记》34图、《邯郸记》28图）以景物为主、人物为辅，如同小说插图，没受徽州插图影响，完全是杭州画风。尤其是《邯郸记》，画面上丈山尺树寸马分人，完全是山水画，人物点景，不画五官，明显受当时流行的山水画文化影响。

《临川四梦》中最杰出的是《牡丹亭还魂记》，“家传户诵，几令《西厢》减价”（沈德符《野获编》），可见其影响很大。此戏出版也多，现存插图本就有四五种，除上述臧氏四梦本外，还有杭州万历七峰草堂刊本、金陵万历文林阁刊本、吴兴泰昌朱墨本等。

万历刊本有三种，金陵文林阁刊本、杭州臧氏四梦本已经介绍过了，明末吴兴朱墨本在后文介绍吴兴戏曲插图时再谈。这里先介绍一下杭州七峰草堂刊本。此书刊于万历四十五年（1617年），插图采用单面竖幅版式，有40图。万历后期（17世纪初）徽州、杭州插图互相影响，互相学习，徽州杭化，杭州徽化，逐渐走向统一，二者很难区别。此插图时间、画风都与臧氏四梦本相似，也属杭州徽化画风。两本都画得很好，很难分出高低。二者比较，臧氏四梦本精细严谨，徽州影响更明显一些，而七峰草堂刊本空灵潇洒，表现出更多的杭州画风。

如上所述，师俭堂是万历末、明末建阳萧氏腾鸿、少衢父子开的书坊，一说在金陵，一说在杭州，其插图多为杭州画家、刻工创作，画风也是杭州画风，当属杭州插图。师俭堂刻印了不少图书，其中有一小部分是戏曲图书，现存约有十几种，主要有：《西厢记》、《琵琶记》、《玉簪记》、《幽闺记》（《拜月亭》）、《红拂记》、《绣襦记》（以上六种合称“陈眉公先生批评六种曲”、“六合同春”）、《异梦记》、《明珠记》、《麒麟记》、《鹦鹉洲》、《焚香记》、《红梅记》、《汤海若先生批评西厢记》（崇祯刊本）等。这些图书大多刊于万历末年和明末（天启、崇祯，17世纪前半期）。师俭堂很多插图都是杭州画家蔡冲环、熊莲泉、餐霞子等画的，刻工刘次泉、刘素明也常住杭州（一说刘素明常住金陵），画风也是杭州画风，应属杭州插图。杭州插图万历后期（17世纪初）也受到徽州插图影响，使师俭堂插图构图空旷，描绘精细，疏密对比，相得益彰，表现出杭州徽化的画风。师俭堂插图以陈（眉公、继儒）评本为代表，容与堂插图以李（卓吾）评本为代表，师俭堂（陈评本）插图略晚于容与堂（李评本）插图，正如蒋星煜《明刊本西厢记研究》一书中所说：“陈眉公的批语基本上是把容与堂的批语改写而成，流行也较广。”师俭堂插图也是在容与堂插图基础上有所改进，更加精致，更加成熟。师俭堂戏曲插图也采用双面对连、横幅大图版式，以蔡冲环画的《丹桂记》、《红拂记》、《幽闺记》插图为代表，构图空旷，描绘细致，疏密对比，互相衬托，相得益彰。他还画过《唐诗画谱》，诗画结合，充满着诗情画意。师俭堂插图善于抄袭，例如

《西厢记》“衣锦还乡”一图基本上抄袭上述王骥德刊本《昆仑奴》(万历四十三年，1615年)，只是将前景三人分别改为吹鼓手报第。再如《红拂记》插图也有两幅抄袭王骥德刊本《昆仑奴》。再如《明珠记》插图14幅，就有10幅属于抄袭，分别抄自《西厢记》(杭州王以中画本)、《西湖记》(金陵广庆堂刊本)、《青楼韵语》(杭州，1616年)等书。这可能是因为老板萧氏是建阳书籍商，众所周知，建阳书商善于盗版。

陈与郊（赐绯堂)，万历年间戏曲家、出版家，浙江海昌（海宁）人，自编自刻《灵宝刀》、《麒麟坠》、《鹦鹉洲》、《樱桃梦》四种戏曲，合称“詅痴符”，还出版了《古名家杂剧》等。“詅痴符”插图采用单面竖幅版式，描绘精细，人物生动，严谨繁密，充实浑厚，整个看上去，实中有虚，但不够概括。《樱桃梦》“清谈”一图上画一山水画屏风，屏风上有钱谷题名，有人因此就说此插图是钱谷画的，其实不然，此插图与吴派文人画家钱谷画风相去甚远。伪托名家钱谷画的插图还有前述《西厢记》、《盛明杂剧》两本，这三种戏曲插图画风不一，一看便知不是一人所画，都是书籍商伪托名家，招徕顾客。

明末天启、崇祯年间，杭州戏曲插图继续发展。

钟人杰，明末钱塘人，出版过戏曲图书《四声猿》，如上所述，《四声猿》是大戏曲家徐渭写的四个杂剧剧本。《四声猿》插图现存主要有三种。一是前述万历徽州大雅堂刊本，已经介绍过了，画得极好。另外两种都是杭州刊本，一是钟人杰刊本，一是李延阁刊本。钟人杰刊本，刊于万历四十二年（1614年)，插图采用双面对连、横幅大图版式，四戏四图，古歙汪修画。明代插图画家有三汪，即汪耕、汪樵云、汪修，都是徽州人。汪修与另外二汪画风迥异，可能是他常住杭州，完全是杭州画风。此插图构图采用对角线分割，一半虚，一半实，实中有虚，虚中有实，互相对比，互相衬托，相得益彰。其中“渔阳意气”，气冲霄汉；“玉楼春色”，春风得意；“暮雨扣门”，宛若一梦；“秋风雁塞”，军旅艰辛。整个看上去，意气风发，意境悠远。

李延谟，又称延阁、告辰，明末山阴（绍兴）人，刊刻过《四声猿》、《西厢记》。李延阁刊本《四声猿》刊于明末，也是采用双面对连、横幅大图版式，也是四戏四图，不如钟氏刊本简洁大方，意气风发，但咫尺千里，很有气势，而具体局部描绘精细，人情世态，尽在画中。

《西厢记》刊于明末崇祯四年（1631年)，插图采用月光版（圆形画面）版式，可能是现存最早的月光版插图。杭州月光版插图明末广泛影响到苏州月光版插图。此书卷首有莺莺像，插图有20幅，是陈洪绶等人合画，艺术水平高低不齐，更有甚者抄袭上述王骥德香雪居刊本（例如“附斋”、“完配”等)。其中最精彩的几幅是陈洪绶画的，例如卷首莺莺像、“遇艳”、“投禅”等，都画得很好。

陈洪绶是明末最伟大的画家、最伟大的插图艺术大师，是世界上为数不多的几位有意识地从事于装饰画创作的大师。他人物、山水、花鸟都画，工笔重彩，技艺精湛，装饰性很强，艺术高超，影响深远。他还从事于插图艺术创作，仅《西厢记》插图就画了三套，还画过《娇红记》、《九歌》、《水浒叶子》、《博古叶子》等，合计达一百多图，都是中国插图艺术史上的杰作。对于这样一位世界级的插

图艺术大师，我有专文论述，这里不再重复。

明末杭州插图画家除陈洪绶外，还应介绍一下陆武清。陆武清是明末杭州插图艺术大师，画史无名，但画得很好，常与杭州著名刻工项南洲、洪国良合作，画过小说插图《醋葫芦》、《七十二朝人物演义》、戏曲插图《燕子笺》、《苏门啸》等。《燕子笺》是明末阮大铖根据同名平话小说改编成的戏曲，刊于崇祯年间（1628年—1644年），插图采用单面竖幅版式，有18图（包括2幅女主人公绣像），杭州陆武清画、项南洲刻，当属明末杭州插图。2幅绣像仿陈洪绶画风（说明陈洪绶对明清画坛影响很大），但不及陈洪绶概括、成熟。16幅插图，构图或平行分割，或对角线分割，前者画面平静，但平中有斜，静中有动；后者充满动感，但斜中有平，动中有静，二者互相对比，互相衬托，相得益彰，从而也丰富了画面的构图形式。此插图人物生动传神，富有戏剧性，环境简洁明了，富有诗情画意。陆武清善于使用空白手法制造意境，以达到“此时无声胜有声”的艺术效果，堪称杭州插图中的精品。

《苏门啸》刊于崇祯十五年（1642年），插图采用月光版（圆形画面）版式，有12幅正图（不包括装饰副图），杭州陆武清画，项南洲、洪国良刻，当属明末杭州插图。明末月光版将方形画面改为圆形画面，使插图更加引人注目，也使人物、情节更加集中，如同小市民窥视他人隐私，别有一番情趣，所以随着明末市民文化发展而在苏杭流行起来。此插图画风与上述陆武清插图相似，也是生动传神，富有戏剧性，是明末苏杭月光版插图中最精彩的。此插图直接影响了明末清初苏州的月光版插图。

明末杭州戏曲插图还有《白雪斋五种曲》插图。白雪斋是万历末杭州书籍商张师龄的书坊，刊印过《吴骚合编》、《白雪斋五种曲》等图书，都是明末杭州插图的代表作，都是杭州名工项南洲刻的。《白雪斋五种曲》包括《诗盟赋》、《灵犀锦》、《郁轮袍》、《金钿合》、《明月环》五种戏曲，插图画风与杭州明末小说插图相似，多为室外风光，充满着诗情画意，人物生动传神，富有戏剧性，生活气息也很浓，构图有虚有实，虚实相间，相映成趣，层次分明，富有节奏感。

纵观杭州戏曲插图，我们发现杭州戏曲插图的繁荣兴旺是与一大批常住杭州的插图画家的辛勤劳动分不开的，他们有的留下了姓名，有的没留下姓名。不管是留下姓名的，还是没留下姓名的，都画得很好，并非有名的画得好，无名的就不好。有些无名画家画的插图比有名画家画得还好，例如上述《幽闺记》（容与堂李评本）、三本元杂剧（《元曲选》、《顾曲斋杂剧》、《古今名剧合选》）等刊本插图都是无名画家画的，都画得很好，甚至于还有有名画家抄袭无名画家的事。所以留下了姓名的画家是非常幸运的。由于种种原因，很多画家没有留下姓名，这不能说他们画得不好，只能说他们不够幸运。其实不仅中国插图史，就是中国画史也是这样，这种情况是封建社会普遍存在的一种现象。封建社会打击人才、埋没人才，使许多一流画家画史无名，我们应该引以为戒，再也不要重复这种历史悲剧了！如上所述，一些画家有幸留下了姓名，他们是赵璧、蔡冲环、汪修、陈洪绶、陆武清等，他们有的是杭州人，有的不是杭州人（据说蔡冲环、汪修是徽州人），都为杭州戏曲插图的兴盛注入了自己的毕生心血，他们的名字将永垂画史。

四、苏州戏曲插图

常言道:“上有天堂,下有苏杭。”苏州像杭州一样,也是历史文化名城。早在春秋时代苏州就是吴国首都,上演过吴越春秋的史剧。后来一直是江南重镇,鱼米之乡。明时工商业大发展,城市商品经济大发展,促进资本主义萌芽再一次萌发(中国资本主义萌芽南宋最早萌发),市民文化异常活跃,戏曲、小说繁荣昌盛,中国古代四大声腔之一昆腔(剧、曲)就源于苏州昆山,(海盐腔、余姚腔源于浙江,弋阳腔盛于安徽),说明了苏州戏曲发达。苏州刻书出版业宋元就已非常发达,现存有规模宏大的《碛砂大藏经》为证。明时苏州出版业进一步发展,形成了南北二京及苏杭四大图书集散地。苏州戏曲和图书出版业的发达,必然带来戏曲图书的繁荣。此外苏州吴派文人画、园林、工艺美术(染织、金工、漆艺、玉雕、家具等)等艺术发达,也对苏州插图艺术产生影响,万历后期大批徽州刻工移居苏州,也促进了苏州插图艺术的成熟。

苏州戏曲插图中最多的是《西厢记》插图,现存主要有五种。这一方面说明《西厢记》很受当时市民欢迎,一方面说明苏州《西厢记》插图在《西厢记》插图艺术中占有重要地位。这五种苏州《西厢记》插图是:

顾氏众芳书斋刊本,刊于隆庆三年(1569年),可能是现存最早的苏州戏曲插图;

晔晔斋刊本,刊于万历三十年(1602年),属苏州早期插图;

何璧校刊本,刊于万历四十四年(1616年);

夏宗缘刻本,刊于万历末年;

陈氏存诚堂魏评本,刊于崇祯年间,属明末苏州插图,这些插图有双面、单面两种,双面是双面对连、横幅大图版式,单面是单面竖幅狭长版式。以上《西厢记》插图,我有专文论述,这里不再赘述。

苏州插图艺术明末清初发展到了顶峰。苏州插图以小说插图为主,戏曲插图远不如小说插图多,而且还深受小说插图影响。明末苏州戏曲插图以玉夏斋、剑啸阁等刊本为代表。

玉夏斋是明末苏州叶启元书坊,出版过小说《艳异编》、戏曲《玉夏斋传奇十种》。玉夏斋刊本都属明末苏州插图,是苏州插图艺术的代表作。《玉夏斋传奇十种》包括《喜逢春》、《春灯谜》、《鸳鸯棒》、《花筵赚》、《望湖亭》、《长命缕》、《荷花荡》、《合纵记》、《凤求凰》、《四大痴》,多为才子佳人故事,画上人物生动传神,生活气息很浓,画风与当时当地的小说插图(例如“三言”、“二拍”插图)相似,画上洋溢着市民趣味,显得非常成熟。

剑啸阁是明末清初戏剧家、小说家、出版家袁于令(1592年—1674年)的室名。袁于令是吴县人,刻印过小说《西汉演义》、《东汉演义》、《隋史遗文》(自撰)、戏曲《西楼梦》(自撰)、《鹔鹴记》、《红梅记》等。剑啸阁刊本都属明末苏州插图。剑啸阁戏曲插图多为单面竖幅版式,画风也很像小说插图,生动自然,富有生活气息和诗情画意。

明末清初苏州插图出现两种特殊的版式,一是月光版,一是狭长版。月光版插图是圆形画面,以李玉的《一人永占》为代表。李玉是明末清初苏州戏剧家,

也是吴县人，其代表作是《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》，简称《一人永占》，揭露当时社会黑暗腐败。此插图有虚有实，虚实对比，相映成趣，或中心与周围对比，或对角线分割对比，或横线分割对比，互相对比，互相衬托，相得益彰。明末苏州月光版插图可能是受杭州文化影响。明末苏州狭长版插图呈单面竖幅版式，画面狭长，除上述陈氏存诚堂魏评本《西厢记》插图外，还有同一系列的《琵琶记》、《投笔记》（江叔烈画）等，画风相似。此外还有忠贤堂刊本《唾红记》插图（魏之璜、文嘉画）、《种玉记》插图（王之千画）、《樱桃记》插图、《续西厢升仙记》插图等，都是明末苏州画风。

五、吴兴戏曲插图

如前所述，中国戏曲插图艺术有五大中心，即金陵、徽州、杭州、苏州、吴兴（建阳插图以小说插图为主）。金陵、徽州插图艺术万历年间鼎盛，杭州、苏州、吴兴插图艺术明末发达。

吴兴，即今浙江湖州，地处浙江、江苏交界，兼有江、浙两省文化艺术。天启年间（1621年—1627年）吴兴插图异军突起，辉煌一时。这主要得益于一位了不起的插图艺术大师王文衡，此外还因为有凌、闵两家大出版商，从而形成了中国插图艺术史上的吴兴画派。吴兴插图以戏曲插图为主，小说插图极少，这种情况与徽州插图相似。王文衡是吴门（苏州）人，是明末伟大的插图画家，画过十几种戏曲插图，现存主要有《西厢记》、《琵琶记》、《红拂记》、《牡丹亭》、《邯郸记》等插图，都很精彩。凌、闵两家以开创朱墨套印本闻名于世，凌濛初还是小说家（著有《拍案惊奇》）、戏曲家（著有《北红拂》、《虬髯翁》）。凌刻本多为戏曲、杂书，多有插图。闵刻本多为文史类图书，也有戏曲图书。吴兴插图深受杭州插图文化影响，以景物为主，人物为辅，人小景大，有时甚至于没有人，完全是一幅山水画。吴兴插图注重表现山水意境，用山水来烘托人物心情、戏曲情调。大多采用鸟瞰构图，画面开阔，近景、中景、远景，层次分明，层层远去，一目了然，充满着诗情画意。

王文衡插图以凌刻本《西厢记》插图著称，刊于天启年间，采用单面竖幅版式，一折一图，共有20图。其中"张君瑞闹道场"、"张君瑞庆团圆"等图生活气息很浓，"崔莺莺夜听琴"、"草桥店梦莺莺"等图富有诗情画意，最动人的是此插图充满着感情。尤其是"长亭送别"一图，画面上"碧云天，黄花地，北雁南飞，晚来谁染霜林醉，总是离人泪"，曲是千古名句，画是千古名画，情景交融，诗情画意，深秋离别，难舍难分，景为人别离而哭泣，人为景肃杀而伤心，别愁离恨，催人泪下，堪称中国画史、乃至世界画史上表现离别心情之最。

闵刻本也有《西厢记》（董西厢）插图，与上述凌刻本同时同地，也是采用单面竖幅版式，有12图，伪托元代文人画家盛懋画，实际上是明人仿元代山水画，若不注明是《西厢记》，还真以为是本山水画谱呢。明末插图中有一种脱离书籍、将插图画成文人山水、花鸟画的不良倾向，这受到当时盛行的文人画的负面影响。

王文衡还画过"临川四梦"中的《牡丹亭》、《邯郸记》，都是闵刻本，都采用双面对连、横幅大图版式。《牡丹亭》有13图，画面开阔，简洁明了，含情脉脉，

诗意盎然，比前述两本万历杭州刊本《牡丹亭》更富有诗情画意，虚实处理也更加成熟，疏可以走马，密不可插针，虚实对比，互相衬托，相得益彰，表现出很高的艺术水平，堪称吴兴插图中的精品。

此外吴兴戏曲插图还有《绣襦记》、《明珠记》、《红梨花》等，也画得很好，都采用单面竖幅版式。《绣襦记》、《明珠记》上述师俭堂也有刊本，都是双面对连、横幅大图版式，画风与上述王文衡插图相似，也是含情脉脉，诗意盎然，情景交融，充满着诗情画意。总之，吴兴戏曲插图以景物为主，人物为辅，景大人小，注重表现山水意境，以此烘托人物心情、戏曲情调，明显受杭州插图文化影响。

综上所述，明刊本戏曲插图是明刊本插图艺术中最重要的组成部分，它与小说插图、诗词（包括散曲）插图一起构成了文学插图。文学插图不论古今中外，一直是插图艺术中最精彩的一部分。明代是中国插图艺术史上的黄金时代，明代插图也是明代绘画三大组成部分之一（另外两大组成部分是壁画和卷轴画）。明代插图在明代绘画中数量最多，影响最大，装饰性极强，艺术水平极高，尤其是在明代壁画开始衰落，明代卷轴画摹古成风、停滞不前的情况下，明代插图艺术却蓬勃发展，蒸蒸日上，实在是难能可贵。可以说正是插图艺术支撑起了明代绘画，尤其是人物画的艺术殿堂，成了明代绘画的杰出代表，在中国绘画史上占有极为重要的地位。令人遗憾的是，直到今天我们在提到明代绘画时，却很少有人提及插图艺术，这不能不说我们的画史研究尚有重大遗漏，我们应将这一重大遗漏尽早补上。

明刊本戏曲插图不仅有很高的艺术价值，而且还有很高的历史价值，是我们今天研究当时社会生活情况，尤其是当时的戏曲情况的最可靠的形象资料。这些戏曲插图非常实用，有的甚至是当时的伶工从事戏曲表演的舞台艺术指南，所以它不仅是研究中国美术史，而且也是研究中国戏曲史的极为重要的资料。

第11讲　明刊本《西厢记》插图艺术

中国戏曲艺术在世界戏剧史上独树一帜，自成体系，艺术水平极高，影响很大，博得东西方广泛赞誉，是世界公认的最优秀的戏剧之一。

中国戏曲艺术两宋兴起，元代出现了第一个高峰（元杂剧），明代出现了第二个高峰（明传奇），清代又出现了第三个高峰（清代地方戏）。在中国戏曲史上，最经常演出，最脍炙人口，影响最大，艺术水平最高的戏曲大概就是《西厢记》了。

《西厢记》是在唐人元稹传奇小说《莺莺传》（《会真记》）的基础上，经历代戏曲家不断改编、创作而成的，诸如北宋赵令畤的鼓子词、金代董解元的诸宫调（《董西厢》）、元代王实甫的元杂剧（《王西厢》、《北西厢》）、明代李日华的明传奇（《南西厢》）等，都为《西厢记》的丰富和提高做出了巨大贡献，其中最精彩、最有名、影响最大的是王实甫的元杂剧，我们在提到《西厢记》时，一般都是指王实甫的杂剧本《西厢记》。王实甫是元代最伟大的两大戏曲大师之一（另一位是关汉卿，据说他也参与了《西厢记》的创作）。王实甫是大都（今北京）人，做过地方小官，因与权贵不合，辞官回乡，埋头写戏。他熟悉勾栏生活，擅写儿女风情，反对封建礼教，一本《西厢记》“天下夺魁”（贾仲明《录鬼簿》续编），文词优美，影响极大。

《西厢记》作为一部经典戏剧，在中国戏曲史上几百年来一直是长演不衰，脍炙人口，至今还活跃在各种舞台上。如此旺盛的生命力，在世界戏剧史上也是罕见的。

《西厢记》写唐代书生张珙（君瑞）进京赶考，路过山西蒲东普救寺，遇见崔相国之女崔莺莺，二人一见钟情，互相爱慕，莺莺侍女红娘热心协助，冲破重重封建礼教的阻挠，最后有情人终成眷属。全剧五本二十折（出），依次为“遇艳”、“投禅”、“赓句”、“附斋”、“解围”、“邀谢”、“负盟”、“写怨”、“传书”、“省简”、“逾垣”、“订约”、“就欢”、“说合”、“伤离”、“入梦”、“报第”、“酬缄”、“拒婚”、“完配”。

宋元时期，中国市民文化随着城市商品经济的兴起而兴起，市民文学（小说、戏曲）也发展起来，而小说、戏曲的繁荣必然带来插图艺术的繁荣。现存最早的小说插图是元代建安（建本）讲史小说《平话五种》插图，现存最早的戏曲插图就是《西厢记》插图，刊于元末明初。明代《西厢记》插图艺术极为繁荣，刊刻极多，现存明代刊本就有五十多种，其中大部分都有精彩插图，可惜画家的姓名大多没有留下。

如上所述，现存最早的戏曲插图，也是现存最早的《西厢记》插图是元末明初的。1980年北京中国书店在元刊本《文献通考》（包背装）的书背（皮）上发现的《西厢记》刊本残页，有五面（片、页），其中有二面（实存一面半）是插图，插图是单面整幅版式，一画“孙飞虎升帐”，一画崔莺莺墙外散步，现仅存半幅，似为“月下听琴”。此插图造形松散，画风粗陋，很不成熟，没有代表性，聊备一格，仅供参考。

现存最早的完整的《西厢记》插图，是弘治北京金台岳家刊本插图，刊于弘治十一年（1499年，15世纪末），属明代早期北京刊本。众所周知，北方插图，极为珍贵。此书卷首冠图为单面整幅大图，现存三图。其后插图采用上图下文、连环画形式，插图有单面形式、双面连式、多面连式几种，有的多面连式一幅画多达七八面相连，如同横幅长卷。273个画面合成156幅插图，画有156个画题，图文对照、互相说明。从插图版式上看，此插图明显受宋元建安（建本）插图以人为主、上图下文影响，说明了明代早期基本上沿袭宋元建本插图古式。但此插图构图、人物、景物、画风都很拘谨，不够简练，不及上述元代建本平话插图生动豪放，简练成熟，但比上述明初残页成熟，潇洒，代表了明代早期插图艺术的风貌。画面上各色人物、山水建筑、服饰家具、生活用品等都描绘精细，是我们今天研究当时社会生活情况的可靠的形象资料。此插图人物传神，山水抒情，很好地表现出《西厢记》悲欢离合、缠绵悱恻的情调。

苏州顾氏众芳书斋刊本《西厢记杂考》刊于隆庆三年（1569年），是目前所知现存最早的苏州戏曲插图。卷前冠"莺莺像"二幅、"会真图"一幅。莺莺像一幅署名"陈居中"（南宋画家）画（明末毛西河刊本卷首也有类似莺莺像，也署名"陈居中"画），一幅署名"唐寅"画。"会真图"画"遇艳"，传为"宋本"。以上三图都不成熟，皆为书籍商伪托。明代插图作者一般都不署名，文人画家多以画插图为耻，书商为招揽生意，往往伪托名家评点、名家画稿，故多不可信。

万历年间（1573年—1620年），城市商品经济和市民文化大发展，小说、戏曲也随之发展，从而促进了刻书业的大发展，插图艺术出现了黄金时代。

万历年间出版的《西厢记》插图主要有：金陵唐氏富春堂刊本、建阳刘龙田乔山堂刊本、建阳熊龙峰忠正堂刊本、金陵陈氏继志斋刊本、金陵汪廷讷环翠堂刊本、徽州汪氏玩虎轩刊本、杭州起凤馆刊本、杭州容与堂刊本、杭州王骥德香雪居刊本、杭州萧氏师俭堂刊本、杭州徐渭评本（王以中画，黄应光刻）、苏州晔晔斋刊本、苏州何璧校订本等。

金陵（南京）是中国六大古都之一，东吴，东晋，南朝宋、齐、梁、陈，南唐，明初等朝都在这里建都，人杰地灵，人文荟萃，文化发达，既是政治、文化中心，也是刻书业的中心，书坊林立，非常繁荣。

唐氏富春堂是万历前期（16世纪末）金陵最著名的书坊之一，刊刻戏曲图书最多，现存就有四十多种，插图将近千幅，代表了万历前期金陵插图艺术的风貌。可惜画家都没有留下姓名。富春堂刊本《西厢记》插图就是其中一种。插图呈单面整版竖幅版式，现存16图，属万历前期金陵插图。此插图以人物为主，景物为辅，只有近景，没有远景，人物不多，不过三四人而已，人物很大，占画面三分之二，生动传神，非常突出，如同舞台演出一般。画面上以阳刻为主，阴刻点缀，主要是人物头（冠帽）、足（靴鞋）黑地阴刻，使人物醒目突出，而且黑白对比，形成了节奏感。直线造形，粗壮有力，画面上端有通栏横幅标题，整个看上去，画风简朴大方，豪放泼辣，富有民间艺术的风采，是典型的金陵插图艺术，与上述北京插图迥然不同。

建阳（建安）刘龙田乔山堂刊本和熊龙峰忠正堂刊本插图一样，实际上是同

一个版本，他二人都是福建建阳万历后期著名书商，出版的图书都属万历建本，建本插图沿袭宋元古制，上图下文，古拙简朴，有的甚至于粗制滥造，艺术水平不高。他们刻印的《西厢记》插图与建本插图传统画风不同，采用单面整幅版式，各有24（实为20）图，构图以人物为主，景物为辅，只有近景，没有远景，人物占画面多一半，非常突出，富有表情。画面上以阳刻为主，人物头、足黑地阴刻，使人物更加醒目突出，同时黑白对比，形成节奏。整个看上去，直线造形，粗犷豪放，画风简朴，富有戏剧性。三面均有文字说明，上有4字标题，两侧有11字对联。这些特点完全是金陵插图画风，与上述金陵富春堂插图非常相似，甚至于有的图（例如“乘夜逾墙”、“倩红问病”、“秋暮离怀”、“泥金捷报”等图）的构图、人物、景物等都与富春堂插图大同小异。难怪当年郑振铎和傅惜两位大藏书家都将刘龙田刊本误订为金陵刊本。众所周知，福建书商常常翻刻外地畅销书，正如明人郎瑛《七修类稿》中所说：“闽估专以货利为计，凡遇各省所刻好书，闻价高，即便翻刊。”盗版速度很快。建阳这两本《西厢记》插图画风完全是金陵画风，而与建本插图风格迥异，类似整面版式，以人为主，朴实豪放，上有标题的戏曲插图，金陵有成百上千，而建阳仅此而已，由此可见，这两本建阳插图就是翻刻金陵插图。很多人都说刘龙田刊本《西厢记》插图改建本插图上图下文为单面整幅是个创举，并且还影响了金陵插图，显然是颠倒了本末源流，颠倒了原刊本和翻刻本，从而混淆了金陵插图和建阳插图彼此间鲜明独特的地方特色。笔者的看法恰恰相反，不是建阳插图影响金陵，而是金陵插图影响建阳（实际上对建阳影响也不大，只是影响了刘龙田、熊龙峰二人）。明万历年间金陵插图大发展，争奇斗艳，而建阳插图故步自封，不图创新，粗制滥造，翻刻盗版，逐步走向衰落。两地插图艺术形成了鲜明对比（参见拙作《刘龙田刊本〈西厢记〉插图的再认识——是建安插图影响金陵，还是金陵插图影响建安》，《装饰》2003.12）。

金陵继志斋刊本、金陵环翠堂刊本、徽州玩虎轩刊本和杭州起凤馆刊本这四本《西厢记》插图都是徽州插图艺术大师汪耕画的。一个画家为一本书画了四套插图，互不相同，又本本精彩，各有千秋，这在世界插图艺术史上也是绝无仅有的。汪耕（1573年—1620年）是明代最伟大的插图艺术大师之一，生活在万历年间（16世纪末17世纪初），字于田，安徽歙县人，画人物生动传神，线描简练流畅，画风工丽纤细，尤其是巧用图案，装饰性很强，代表了徽州（徽派）插图艺术的风貌。其插图代表作除上述四套《西厢记》插图外，还画了：

《人镜阳秋》插图，（1610年，金陵环翠堂刊本，双面对连、横幅大图，有上千图，是个大工程）；

《坐隐图》（《棋谱》卷首插图，1609年，金陵环翠堂刊本，六面连式）；

《环翠堂乐府》插图（环翠堂戏曲七种，金陵环翠堂刊本，双面对连、横幅大图）；

《琵琶记》插图［画了两套，徽州玩虎轩刊本（1597年）和杭州起凤馆刊本（1610年），都是双面对连、横幅大图］等。

数量之多，质量之好，装饰性之强，艺术水平之高，不仅在中国，就是在世界插图艺术史上都是罕见的。像这样一位堪称世界级的插图大师，我们的美术史

竟然只字不提，再一次说明了我们的美术史存在着严重的问题和重大的遗漏。勤劳一生，成绩卓著，而在画史上却默默无闻，中国很多一流的大艺术家有这样的悲剧命运。

这四套《西厢记》插图表现了徽派插图艺术的共同特点：

①采用双面对连、横幅大图形式，插图醒目，吸引读者。

②构图以人物为主（环翠堂刊本除外）、景物为辅，人大于景，人物突出，景物只有近景，没有远景，如同舞台表演。这也是早期插图艺术的共同特点。

③人物富有表情，生动传神。

④描绘精细，线条流畅，采用铁线描，有疏密（虚实）、曲直（软硬）等变化，互相对比，相映成趣。

⑤画风工致婉丽，纤细严谨，装饰性很强，体现了端庄精致的古典美。

⑥起凤馆刊本大面积使用图案，可能是受当时雕漆锦地手法影响，增强了画面的装饰效果。

⑦装饰性强，艺术水平高，都是中国插图艺术史上的杰作和典范。

这四套《西厢记》插图又各有千秋：

徽州玩虎轩刊本《琵琶记》插图刊于万历二十四年（1597年），玩虎轩刊本《西厢记》插图的年代也应在此不远，有20图，端庄典雅，是古典美的代表。

金陵继志斋刊本刊于万历二十五年（1598年），画风工致婉丽，属于金陵徽化。

金陵环翠堂刊本，人小景大，开始注重环境描绘，可能较晚，大概是万历晚期受杭州插图文化影响。

杭州起凤馆刊本刊于万历三十八年（1610年），有20图，人物修长，苗条秀丽，环境巧用图案，富丽堂皇，整个看上去，婉丽优美，显得女性化，装饰性很强。

万历后期（17世纪初）徽州插图影响很大，广泛影响到金陵、苏州、杭州、建阳等画派，使它们都出现了不同程度的徽化倾向，形成了声势浩大的徽派画风。其中金陵徽化最为明显，例如上述继志斋刊本、环翠堂刊本插图就是这样。万历建阳游敬泉刊本《西厢记》插图就翻刻金陵继志斋刊本，再一次说明了建本擅长翻刻外地畅销书。

杭州也是中国著名的历史文化名城，物产丰富，地灵人杰，五代时吴越国在此建都，南宋南迁杭州后，进一步开发杭州，使杭州成为全国经济、文化中心。杭州西湖风光名满天下，不知倾倒了多少诗人、画家，中国画家至少有一半与杭州有关系，得益于杭州山水。杭州插图艺术也不例外。万历杭州插图最典型的代表就是容与堂刊本插图。

杭州容与堂刊本刊于万历三十八年（1610年），有20图，采用双面对连、横幅大图版式，是赵璧（无瑕）画的，属万历杭州插图。赵璧是由拳（浙江嘉兴）人，是明代大插图艺术家，画得很好，但画史无名，他为容与堂画过几种戏曲插图［《容与堂六种曲》，即李（卓吾）评六种曲，有《西厢记》、《琵琶记》、《玉簪记》、《幽闺记》、《玉合记》、《红拂记》］。刻工黄应光是安徽歙县人，住在杭州，刻过很多戏曲、小说（《水浒传》）插图，是杭州著名刻工。杭州插图一反金陵派、徽

州派以人物为主的画法，构图以景物为主、人物为辅，景大人小，人物点景，有的画甚至于没有人物，完全是一幅山水画，这与杭州山水秀美、山水画发达有关系。画家常将主人公一人放在空旷寂寞的景物之中，主人公思念爱人，痴情苦恋，不知此时此刻爱人在哪里，在干什么，画面上充满着离愁别绪，景物空旷说明了人物寂寞，风吹杨柳，表现了人物心神不安，心潮起伏，真正做到了情景交融，景就是情，情就是景。此插图画面开阔，有虚有实，虚实相间，相映成趣，虚实对比，相得益彰。整个看上去，简洁空旷，行云流水，充满诗情画意，很好地体现了《西厢记》山水阻隔、别愁离恨、缠绵悱恻、凄婉幽怨的情调。这是通过景物描绘表现人物，烘托戏曲气氛的范例。正如《明画录》上说赵璧"嗜古好奇，超然物外，善草书，工诗画，说者谓其山水清雅高洁"，与金陵、徽州画风迥然相异。容与堂插图开创了杭州插图的新画风，对明末插图影响很大。

《重刻订正元本批点画意北西厢记》（徐渭评本），刊于万历三十九年（1611年），卷首莺莺像也伪托唐寅，插图采用双面对连、横幅大图版式，共有10幅，插图王以中画、黄应光刻，二人都活跃于杭州，属万历杭州插图。此插图构图疏朗，描绘精细，情景交融，宁静高雅，富有诗情画意，与上述容与堂插图一脉相承，同时又受到徽州插图影响，明显地表现出杭州徽化的倾向。此外，此插图"张生进京赶考"一图与同时的师俭堂刊本《明珠记》插图第一幅"进京赶考"完全一样，不知是谁抄谁？

《西厢记考》（万历苏州夏缘宗刻本）插图是上述杭州徐渭评本插图的摹刻本，卷首也有崔莺莺画像，也署名"明伯虎唐寅写"，也是书商伪托名人，招揽读者。此插图（苏州夏刻本）署名是钱谷画，钱谷是吴门画派文人画山水画家，钱谷山水多画山、松，画风饱满朴厚，柔和平实，与这本《西厢记》插图画风迥然不同。苏杭插图互相影响，万历时杭州影响苏州，明末苏州影响杭州。

杭州王骥德香雪居刊本，刊于万历四十二年（1614年），有21图，卷首有崔莺莺画像，插图采用双面对连、横幅大图版式。卷首莺莺像署名"宋画院待诏陈居中摹"，插图署名"长洲钱谷叔宝写，吴江汝氏文淑摹"，全是书商伪托。王骥德是万历时的戏曲家、出版商，会稽（浙江绍兴）人，其书坊方诸馆出版过《西厢记》、《昆仑奴》、《古杂剧》（《顾曲斋杂剧》）等，都有插图，都属万历杭州插图。此插图刻工也是杭州名工黄应光。此插图构图开阔，人小景大，人物较少，注重环境描绘，渲染戏曲气氛，非常抒情，富有诗情画意。插图作者喜用对角线分割，一半虚，一半实，虚实对比，相得益彰，虚中有实，实中有虚，互相均衡。整个看上去，用笔潇洒，简明疏朗，充分体现了杭州插图的艺术风格。此插图"伤离"一图中的张生骑马、书童挑担，与上述徐渭评本杭州插图完全一样，当是参考了徐渭评本，但景物画得更多了，反不及徐评本（王画黄刻）简洁明了。此香雪居本与上述苏州夏刻本插图都署名钱谷画，但二者画风不同，夏刻本以诗为题，追求诗情画意，画风精细严谨；香雪居本按出（折）插图，20出20图，注重表现故事情节，画风潇洒自如，看来都不是钱谷画的。

萧氏师俭堂刊本，刊于万历四十六年（1618年），插图采用双面对连、横幅大图版式，杭州熊莲泉画，杭州刘次泉刻。师俭堂出版过《六合同春》（陈继儒评六

种戏曲，包括《西厢记》、《琵琶记》、《玉簪记》、《幽闺记》、《红拂记》、《绣襦记》)、《异梦记》、《明珠记》、《麒麟罽》、《鹦鹉洲》等，都有插图，多为杭州画家画的杭州插图。这些插图构图空旷，描绘精细，疏密对比，相得益彰，画风与上述杭州容与堂出版的李评本戏曲插图相似，但又受到徽州插图影响，属万历末期杭州徽化。师俭堂地址说法不一，一说在建阳，一说在金陵，一说在杭州，从其刊本插图所表现出的杭州画风来看，应在杭州。师俭堂插图善于抄袭，此插图“衣锦还乡”一图基本上抄袭上述杭州王骥德刊本《昆仑奴》（万历（1615年）插图，只是将前景人物别离改为吹鼓手报第。再如师俭堂刊本《明珠记》插图，14幅插图中就有10幅属于抄袭。可能与店主萧氏是建阳人，建阳书贾善于盗版有关系。明末抄袭现象就更加严重了。

苏州晔晔斋刊本，又称“李楩校本”和“殳君素插图本”，苏州画家殳君素画，刊于万历三十年（1602年），属苏州早期插图，苏州早期插图现存极少，非常珍贵。此书应该有20图，现存一册，仅存5图。画家殳君素也不出名，姜绍书《无声诗史》上说：“殳君素，字质夫，姑苏人，钱叔宝、文休承入室弟子。王弇州谓其盘礴处有幽兰之美，所恨不能舍蹊径而上之，盖质夫亦侯夷门、朱子朗之流亚也。”王世贞《弇州续稿》上说：“殳质夫，吴人游文门，师钱谷，为入室弟子，有出蓝之美，侯懋功、朱朗之流亚也。”可知他是钱谷的学生。殳君素插图构图仍以人物为主，人物曲线造形，柔美流畅，含情脉脉。环境（建筑、家具、器物等）多用直线来画，二者互相对比，互相衬托，相得益彰。大处简洁明确，小处精细严谨，整个看上去，柔美娟秀，清幽如兰，不像上述金陵派粗犷豪放，杭州派疏朗潇洒，徽派工致婉丽，倒与吴门仇唐画风相近，共同体现了苏州画派生活气息浓、世俗化明显的特点，反映了正在兴起的苏州市民文化的风貌。

苏州何璧校订本，刊于万历四十四年（1616年），插图署名“摹仇英笔”，但不及仇英严谨成熟。仇英是明四家（吴门画派）中人物画得最好的，主要活跃于嘉靖年间，住在苏州，卖画为生。他出身工匠，学于周臣，擅长仕女画，精工妍丽，“周昉复起，亦未能过”，也画山水、花鸟，画风明丽细润，风骨劲峭。此插图体现了仇英画风，人物线描纤细柔美，树木用笔粗重豪放；人物线描柔软自如，建筑线描坚挺严谨，互相对比，突出人物，相得益彰，整个看上去，疏朗明媚，柔丽纤巧，含情脉脉，画风与上述殳君素画的晔晔斋刊本相似，也表现了苏州市民文化的世俗化趣味，当属万历苏州插图。

总之，万历年间《西厢记》插图繁荣，金陵、徽州、杭州、苏州等地都有佳作，百花齐放，各有千秋。万历后期（17世纪初）徽州、杭州插图大发展，广泛影响到各地插图，都采用双面对连、横幅大图版式。

明末天启、崇祯年间，随着市民文化的进一步繁荣，小说、戏曲及其插图艺术也不断发展。“上有天堂，下有苏杭”，苏杭商品经济、城市文化的大发展也促进了插图艺术的发展，苏杭插图后来居上，广泛影响各地。与此同时，吴兴（湖州）插图也蓬勃兴起，天启年间盛极一时，成为明末一大地方流派。明末插图数量增多，大多是采用单面竖幅版式。明末《西厢记》插图主要有：吴兴凌氏朱墨套印本、吴兴闵氏朱墨套印本、吴兴闵氏彩色套印本、杭州李延阁刊本、杭州张

深之刊本、杭州天章阁刊本、金陵存诚堂刊本（魏浣初评本）、金陵孙月峰评本、金陵徐奋鹏评本等。

吴兴插图以戏曲插图为主，小说插图极少。吴兴插图多为单面竖幅版式。吴兴（湖州）今属浙江，位于杭州、苏州之间，所以吴兴插图综合了杭州、苏州两派插图特点，一方面继承了杭州插图注重山水（景物）表现的传统，同时又受到苏州插图文化影响，注意描绘人物故事，其山水也受吴门画派山水画文化影响，多用雨点皴，画风柔媚清丽，与粗犷豪放的浙派（多用斧劈皴）画风迥异。吴兴插图以景物为主，人物为辅，注重山水意境，人物画得很小，用山水来烘托人物心情、故事情节、戏曲气氛、戏曲情调等，鸟瞰构图，画面开阔，近景、中景、远景，层次清楚，层层远去，一目了然，充满着诗情画意。

天启年间吴兴插图异军突起，形成了中国插图史上的天启吴兴画派，这主要得益于了不起的插图艺术大师王文衡和凌氏、闵氏两家大出版商。王文衡，字青城，吴门（苏州）人，是明末伟大的戏曲插图画家，画过十多种戏曲插图，诸如《西厢记》、《红拂记》、《牡丹亭》、《邯郸记》、《琵琶记》等，都很精彩。

凌、闵两家以开创朱墨套印本闻名于世。大出版家凌濛初是著名小说家（"二拍"）、戏曲家（《北红拂》、《虬髯翁》），明末吴兴人，出版过《西厢记》、《琵琶记》等戏曲图书，插图多为单面竖幅版式。闵刻本多为诗文读本，也刻戏曲图书。

吴兴凌氏朱墨套印本，即《西厢五本》，刊于天启年间（1621年—1627年），插图有20图，王文衡画，属天启吴兴插图。此插图不但画得富有诗意（例如"崔莺莺夜听琴"、"草桥店梦莺莺"），而且生活气息也很浓（例如"张君瑞闹道场"、"张君瑞庆团圆"）。最难能可贵的是画面充满感情，尤其是"长亭送别"画"碧云天、黄花地，北雁南飞，晓来谁染霜林醉，总是离人泪"。曲是千古名句，画是千古名画，诗情画意，情景交融，深秋离别，难分难舍，景为人别离而哭泣，人为景肃杀而伤心，别愁离恨，感人至深。此图不仅是《西厢记》插图中的杰作，也是世界绘画史上表现离别心情的画中的精品。

吴兴闵氏朱墨套印本，即《董西厢》，与上述凌刻本同地同时，也属天启吴兴插图，有12图。插图传为元人嘉禾（嘉兴）盛懋画，实为明人仿元山水，若不注明是《董西厢》插图，还真看不出是戏曲插图，脱离书籍，将插图画成了山水画、花鸟画，是明末插图艺术中的不良倾向，是受到了当时盛行的文人画的负面影响。这也说明了文人画对中国美术（包括工艺美术）的巨大影响，同时也应看到文人画的影响有正、负两方面的效果。好在这种负面效果未影响到插图艺术的主流。此插图中"双目送行云"、"落日平林噪晚鸦"、"一径入天涯"等图富有诗情画意，但是整个看上去，不如上述凌刻本艺术水平高。

吴兴闵氏彩色套印本，即《六幻西厢》，刊于天启年间，插图也属天启吴兴插图，采用双面对连、横幅大图版式，有21图，现藏德国科隆东方博物馆。插图署名"嘉禾盛懋写"，也是书商伪托名人，招揽生意。此插图是现存最早的彩色套印戏曲插图，从印刷技术创新提高的角度来看，确实是很有价值，但是从插图艺术的角度来看，构图拼凑，互不谐调，造形软弱，不够简练，整体艺术水平不高。再加上边框多种多样，看上去很新颖，实际上不统一，而且格调不高。技术提高，

样式创新，本来都是好事，但都要为艺术表现服务，为表现美（画面美化）服务，否则就没有意义。总之，这两个闵刻本插图艺术水平都不及凌刻本。

明末《西厢记》插图，天启年间以吴兴插图为主，崇祯年间（1628年—1644年）以杭州插图为主。吴兴插图以王文衡为代表，杭州插图以陈洪绶为代表。

陈洪绶（1598年—1652年，17世纪前半期），是世界上为数不多的几位有意识地从事装饰画创作的艺术大师，技术高超，影响深远，是明代最伟大的画家，也是中国画史上的一流大师。可惜至今还没有被我们深入理解，我们写的画史还没有将其提到应有的高度。人物、山水、花鸟他都画，工笔重彩，技艺精湛，装饰性很强，并有自己鲜明独特的画风，在中国画史上独树一帜。更难能可贵的是他还从事插图艺术创作，仅《西厢记》插图就画过3套，还画过《九歌》、《娇红记》、《水浒叶子》、《博古叶子》等木版插图，合计有100多图，都是中国插图艺术史上的杰作。

杭州张深之刊本《西厢记》插图，刊于崇祯十二年（1639年），属明末杭州插图，虽然只有6图，却张张精彩。除卷首崔莺莺半身画像为单面竖幅外，其他5图都是双面对连、横幅大图，都是陈洪绶画的，由杭州名工项南洲雕版。此插图共有"莺莺像"、"目成"、"解围"、"窥简"、"惊梦"、"缄愁"6图，很好地概括了《西厢记》的故事，重点突出地刻画了崔莺莺、张君瑞、红娘几个主要人物。尤其是崔莺莺，出现了5次，"莺莺像"衣饰华丽，面容忧郁，整体简练概括，细部描绘精细，装饰性很强，代表了陈洪绶仕女画的艺术风貌。此插图继承了杭州插图重视环境（包括景物）描绘、衬托人物、烘托气氛的优良传统，同时也显示出他是人物、山水、花鸟皆精的全才。"惊梦"、"解围"显示其山水画风，"缄愁"、"窥简"显示其花鸟画风，"目成"因人多（7人），背景空白，如同京剧，非常含蓄，可谓独出心裁。"窥简"中有个四扇屏，上画四季花鸟，是一套绝好的屏风画，可作为陈洪绶花鸟画的代表作来欣赏。

陈洪绶的画高度概括，大胆夸张，装饰性极强，个人风格极为明显，这种宝贵的装饰画风在这套插图中也表现得非常明显。同样都富有装饰性，上述万历徽州插图大师汪耕表现出一种完美端正的古典美风格，而陈洪绶则更富有个性，表现出一种非常个性化的画风，二者迥然相异，各有千秋。陈洪绶此插图用线以铁线描为主，其他线描为辅，铁线描描绘人物，多用圆笔，外柔内刚，挺拔流畅，富有弹性（这一点与他以方笔为主的《九歌》、《水浒叶子》迥然相异）；而树木山石用其他线描，既表现了树木山石的质量感，又丰富了线描，还与人物线描互相对比，互相衬托，相得益彰。此插图疏密安排也处理得极好，"缄愁"四周密，中间疏；"惊梦"梦境密，现实（客店）疏；"解围"对角线构图，上疏下密。这些疏密对比，疏可走马，密不可插针，而疏中有密，密中有疏，既互相对比，互相衬托，又互相呼应，互相统一。例如"惊梦"，客店里卧席密、人物疏，席衬托人；而整个看上去，梦境密，客店疏，现实衬托梦境；席用直线，人用曲线，席衬托人；做梦用曲线，梦境用直线，从而衬托了梦境。再如"窥简"，画面上只有一个非常华丽的大屏风，几乎占满了画面，点出崔小姐大家闺秀，闺房华丽典雅，崔莺莺隐在屏风前（中）看信，红娘凸现在屏风后（外）窥视，莺莺隐于密，

红娘现于疏，一隐一现，一疏一密，互相对比，而通过红娘视线才能找到崔莺莺。这一切处理得如此巧妙，可见作者用心良苦。总之，这套《西厢记》插图在艺术上非常讲究，很有学问，是陈洪绶最精美，也是中国乃至世界上最优秀的插图之一。

杭州李延阁刊本，刊于崇祯四年（1631年），延阁是明末山阴（绍兴）李延（廷）谟（告辰）的室名，他出版过徐渭写的《四声猿》和《西厢记》，都有精彩插图，都属明末杭州插图。此插图版式为圆形月光版，可能是现存最早的月光版插图，后来广泛影响到明末苏州月光版。此书20出有20图。插图署名陈洪绶、蓝瑛、储允锡、黄石、蓝孟、孙秋、董其昌、魏之克等人画。卷首有崔莺莺半身画像，也是陈洪绶画的，莺莺一手执带，一手提扇，若有所思，非常自然，线描生动有力，与上述陈洪绶画的富有装饰性的莺莺像迥然不同。“遇艳”、“受禅”两图也是陈洪绶画的，圆形画面采用中间疏、周围密的构图形式，疏密对比，相得益彰，再一次说明了陈洪绶是处理构图疏密的高手。“遇艳”以“z”字形小径为构图骨架，将画面上各部分很好地连接起来。“受禅”构图网开一面，其余封堵，有开有合，互相对比，意趣横生。二图画面虽小，但意境幽深，人物、景物互相配合，情景交融，互相说明。整个看上去，整体开阔，条理分明，细部精细，交待清楚，人物画得很小，只有动态，没有表情，却很生动，情节也很清楚，富有戏剧性（情节性），是明末清初流行的月光版插图中最精彩的。这套插图中的其他人画得也很好，也是既有戏剧性，又充满着诗情画意。不过有些插图明显地参考了上述万历杭州香雪居刊本，例如“附斋”、“完配”等图，二者非常相似。金陵汇锦堂刊本插图与此延阁本插图一样，当是此延阁本插图的摹刻本，说明明末金陵插图衰落，常常翻刻杭州插图。

西陵天章阁刊本，西陵即浙江萧山，离杭州不远，此书刊于崇祯十三年（1640年），插图属明末杭州插图，传为陈洪绶、陆玺、陆启、陆善、陆哲、魏先、孙鼎、隐之等人画，杭州名工项南洲刻，全书共有21图。卷首崔莺莺半身画像是陈洪绶画的，与上述张深之刊本卷首莺莺像相似，也具概括性，精致，装饰性很强，只是更苗条了。其他20图都是双面对连、横幅大图，其中有10幅插图（崔小姐一人全身像，或在室内，或于室外，清初称之为“十美图”），10幅花鸟画。10幅插图（“十美图”）中，有1幅是陈洪绶画的，有4幅是陆氏家族画的。这可能是一个从来没有人提到过的陆氏家族画派，画得很好，其中陆玺还画过小说《弁而钗》和《宜春香质》插图。陆氏家族画的插图大多采用对角线构图，上虚下实，实中有虚，虚中有实，虚实对比，互相衬托，相得益彰。描绘精细，情致娴雅，装饰性很强。画面上崔莺莺愁容满面，或遥望，或沉思，不知恋人（张君瑞）现在何处，近况如何，令人感到山高水长，遥遥无期，离愁别绪，缠绵悱恻，凄婉哀怨，情意无限，充满着诗情画意，很好地表现出了《西厢记》的情调、意境，堪称中国仕女画中的精品。

最后再介绍几种明末金陵、苏州刊本《西厢记》插图。

徐奋鹏［笔洞山房、槃邁（迈）硕人，万历临川人］刊本，刊于天启年间（1621年—1627年），属明末金陵刊本。插图采用双面对连、横幅大图版式，共有

14幅。前有莺莺画像，署名唐寅，插图署名钱贡、魏之璜、魏之克、吴彬、董昭、毛鸿、陶若水、袁玄、喻希连、陶冶、董其昌、刘素明等，全是书商伪托名家，招揽生意。江浙名工刘素明刻。此插图整个看上去全是山水画，像是本山水画谱，似与《西厢记》无关。而且还各处抄袭，东拼西凑，互不统一，好像多仿杭州插图，例如署名魏之璜画的那幅，左侧假山玉兰梅花就与上述师俭堂刊本插图“窥简”完全一样（当然师俭堂插图也抄袭别人）。再如署名喻希连的那幅就与上述王骥德刊本《昆仑奴》插图相似。再如署名陶冶的那幅与万历杭州容与堂刊本《琵琶记》插图也很相似，只是左右方向换了一下。这些都说明了金陵插图在明末的衰落。

古吴（苏州）陈氏存诚堂刊本，即魏（仲雪、浣初）评本，刊于崇祯年间（1628年—1644年），属明末苏州刊本，此书插图共有10幅，采用双面对连、横幅大图版式，卷首有崔莺莺画像，是陈一元仿唐寅笔意画的。插图署名有九飞、魁垣、孩如、凌云、之璜、一水、如愚、贞父等，这些画家都不出名，刻工是江浙名工刘素明。此插图整个看上去不像明末画风，倒像万历晚期杭州徽化画风，其中几幅（“遇艳”、“听琴”、“省简”等）抄袭万历杭州张梦征画的《青楼韵语》插图，构图、场景，甚至于题字位置，都完全一样，只是换了几个人物而已（《青楼韵语》插图以景为主，景大人小，富有诗情画意，同时又受徽州文化影响，纤巧柔媚，精细严谨，属杭州徽化）。此外“长亭送别”一图又与上述万历杭州香雪居刊本插图相似，人物（张生、莺莺、红娘、书童4人）、车马完全一样，只是背景山水不同。由此可见，此插图是在参考了几个万历杭州刊本的基础上综合而成的，当属杭州插图。古吴存诚堂魏评本《西厢记》还有一种单面竖幅版式插图，画面狭长，是将双面对连、横幅大图挤成单面竖幅，也是抄袭，敷衍，更不像话。古吴存诚堂还出版过《琵琶记》（也是魏评本），插图也抄袭万历插图，例如此插图中“二老偷看赵五娘吃饭”一图，与万历金陵继志斋刊本插图一样，只是将继志斋双面对连、横幅大图挤成单面竖幅插图，也是画面狭长。可见苏州存诚堂插图也善于抄袭。类似狭长版式的存诚堂魏评本戏曲还有《投笔记》。这种狭长版式插图是明末苏州插图的一大特点，《续西厢升仙记》插图也是狭长版式，也属明末苏州插图。

孙月峰评本，刊于天启年间（1621年—1627年），属明末金陵（一说苏州）刊本，此书是朱墨套印本，故称《硃订西厢记》，此外还有《硃订琵琶记》，也是孙评本，都是诸臣校版，插图都是江浙名工刘素明刻的，均为单面竖幅版式，以山水为主，人物为辅，每幅画上都注明仿某古代名家，但看画面，完全不是那么回事。这本《西厢记》插图中“月下佳期”一图明显在仿当时吴兴王文衡画本（天启吴兴凌氏朱墨套印本），人物一样，环境不同。再如此插图中的“衣锦还乡”一图，完全照抄万历杭州《四声猿》插图（汪修画，钱塘钟氏刊本）“玉楼春色”，只是将原画双面对连、横幅大图挤成单面竖幅而已，再次说明了明末金陵插图抄袭成风。

综上所述，明代《西厢记》木版插图丰富多彩，装饰性很强，艺术水平极高，必然产生巨大的影响。例如广泛影响到木版年画、彩绘本插图（工笔重彩细密画）、

工艺美术［陶瓷、漆器、织绣、雕（木、石、砖、竹）塑（泥）等］品上的装饰画、壁画（包括建筑彩画）、皮影、剪纸等方面，说明了古代插图是古代壁画、工艺美术品上的装饰画的底稿。与此同时，《西厢记》插图艺术还直接影响到明清各地的戏曲演出和舞台美术。此外，《西厢记》插图艺术不仅有很高的艺术价值，而且还有很高的历史价值（巨大的文献价值），是我们今天了解、研究当时社会生活的可靠的形象资料。总而言之，《西厢记》插图艺术是我中华民族传统文化中的瑰宝。



第12讲　刘龙田刊本《西厢记》插图的再认识

——是建安插图影响金陵，还是金陵插图影响建安

壁画和插图是人类绘画最重要的两大画种。中国绘画也不例外，也以插图和壁画为主。

中国古代插图艺术源远流长，早在春秋战国时代就已出现，现存最早的作品是战国时代长沙楚墓出土的楚国历法帛书插图，现藏美国耶鲁大学博物馆，采用工笔重彩勾线平涂画法，属手绘插图（细密画）。这种手绘插图（细密画）汉魏六朝继续发展、成就辉煌。唐代（或更早）发明了雕版印刷复制技术，出现了木版插图，为世界文化做出了伟大的贡献。中国插图艺术以唐代为界，唐代以前都是手绘插图（细密画），唐代以后大多是木版插图。中国古代木版插图不宜称做“版画”。中国古代木版插图的目的是用雕版印刷复制技术来复制白描插图，而不是表现刀刻木味，它与版画完全是两回事。实际上，一部中国古代木版插图史就是一部经木版雕印复制技术而保存下来的白（线）描艺术史。插图和文字是中国古代图书文化的两大载体，插图是了解、研究中国古代传统文化最主要的途径之一，“千载寂寥，披图可鉴”（南齐谢赫《古画品录》），而且还“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功”（唐人张彦远《历代名画记》）。同时插图也是中国古代绘画最重要的组成部分之一［此外还有壁画、卷轴画（包括工笔重彩和水墨写意）、年画等］，代表了中国古代绘画的艺术风貌和艺术水平，其无比丰富的文化内涵和高超的艺术水准岂是“版画”一词所能概括得了的？

中国古代木版插图在明代，尤其是万历和明末（天启、崇祯）发展到黄金时代，数量巨大，质量高超，内容广泛，涉及当时文化的所有领域，涌现出金陵（南京）、徽州（新安）、杭州、苏州、吴兴（湖州）、建阳（建安）六大刻书出版中心，它们各有特色，各有千秋，形成了六大地方画派。这六大画派互相影响，互相竞争，此起彼伏，各有兴衰。相形之下，建阳（建安）插图艺术水平较低。

建安插图历史悠久，始于宋，盛于元，衰于明。建安图书时间最早，数量最多，内容最广，影响最大，但是质量最低。长期以来沿袭宋元古制，上图下文，简朴粗犷，不思革新，不思进取，明末又大量盗版，粗制滥造，最后终于走上了自我毁灭之路。对于这种情况，当时的人就有评论，万历大藏书家、文学家胡应麟（1551年—1602年，万历前期）在《少室山房笔丛》中就说：“凡刻（书）之地有三：吴也、越也、闽也……其精，吴为最，其多，闽为最，越皆次之，其值重，吴为最，其值轻，闽为最，越皆次之……余所见当今刻本，苏、常为上，金陵次之，杭又次之，近湖刻、歙刻骤精，遂与苏、常争价，蜀本行世甚寡，闽本最下。”这是对万历前期（16世纪末）明代刻书情况的总体上的评价，与我们目前所见到的明版图书和明代插图情况基本上相符合。与胡应麟同时稍晚的谢肇淛（1567年—1624年，万历后期，文学家，福建长乐人）也说：“金陵、新安、吴兴三地剞劂之精者，不下宋版。楚、蜀之刻，皆寻常耳。闽建阳书坊，出书最多，而版纸俱最滥恶，盖徒为射利计，非以传世也。大凡书刻急于射利者必不能精。”情况与上述

胡应麟评价差不多。看来人们对建本（建阳图书）普遍评价不高。这种评价也适用于建本插图。

明代插图艺术内容极为广泛，诸如佛经道藏、儒家经典、人文教化、文物考古、诗词画谱、戏曲小说、山水方志、肖像家谱、科学技术、建筑造像、医药占卜、日用杂书等等，应有尽有，包罗万象，几乎涉及文化的各个领域。其中最精彩的是戏曲、小说插图。上述六大出版中心都有戏曲图书，其中金陵、徽州、杭州、吴兴、苏州五地最多，而建阳插图以小说为主，戏曲极少，仅存有几种。

明代戏曲图书中最多的是《西厢记》。《西厢记》是中国戏曲史上最脍炙人口的一部经典戏剧，几百年来一直是长演不衰，至今还活跃于各种戏剧舞台上，如此旺盛的生命力，在世界戏剧史上也是罕见的。

《西厢记》在长期演出的过程中，不断改编，不断发展，陆陆续续出现了很多剧本，现存明代刊本《西厢记》就多达五十多种，大多都有插图。有的画得极好，可惜画家的姓名大多没有留传下来。《西厢记》插图也是以金陵、徽州、杭州、吴兴、苏州五处最多，建阳只有两种，一是刘龙田刊本，一是熊龙峰刊本，两本几乎一样，实为一种。

刘龙田刊本问题最多。刘龙田是万历时的建阳书商，生于1560年，死于1625年，初业儒，后（17世纪初，万历后期）刻书，其书坊为乔山堂，以出版医书为主，也出版文学图书，例如《西厢记》、《三国演义》、《古文大全》、《故事大全》、《二十四孝日记故事》、《孔子家语》等，这些书都有插图，大多刊于万历后期。

刘龙田刊本《西厢记》插图为单面竖幅，一折（出）一图，20折20图，还附录4图，共有24图。插图以人物为主，环境为辅，阳刻为主，阴刻为辅，人物头、足采用黑地阴刻，黑白对比，非常醒目，不仅人物形象突出，而且还富有节奏感。造形以直线为主，生动传神，画风简朴，粗犷豪放，富有戏剧性和装饰性。插图三面都有文字说明，上端有四字图标，两侧有十一字对联。这些情况完全是金陵插图的特点，与金陵万历前期（16世纪末）富春堂、世德堂刊本插图画风完全一致。甚至于有的插图，例如“秋暮离怀”与富春堂刊本中的“长亭送别”，画面上构图、人物、景物等几乎一样，只是富春堂刊本左边少一书童牵马。再如“倩红问病”、“乘夜踰墙”、“泥金捷报”等图也与富春堂刊本插图相似。难怪大学者郑振铎先生当年曾一度错将刘龙田刊本《西厢记》误定为金陵刊本（《中国印本书籍展览目录》，1952年10月，北京图书馆）。他最早还将此书的年代误定为“明隆庆刻本”。（《西谛所藏善本戏曲书目》，1936年前后）。大藏书家傅惜华先生的《中国古典文学版画选集》中也将其误定为金陵刊本。后来郑振铎先生修正了自己的错误，改为万历后期（17世纪初）建阳刊本。但是他又说：刘龙田刊本《西厢记》插图“开启了建安派木刻画的新路……的确是一个创举……也是今日所见的同型插图的最早者。后来，金陵派的小说、戏曲的插图便大都使用了这个形式。是不是受到刘龙田刊本西厢记的影响呢？应该说，是很可能的”（《中国古代版画史略》）。显而易见，这就不符合事实了。

首先，这类整版单面竖幅，以人物为主，简朴豪放，上有标题的插图，对于建安插图来说，可能是“最早的”、“是个创举”，但是对金陵插图来说，却不是

"最早的"。金陵插图早在明初就是这样了，中国现存最早的戏曲插图是金陵积德堂刻印的《娇红记》插图，刊于明初宣德十年（1435年），就是整版单面竖幅，古朴粗犷，比刘龙田刊本《西厢记》插图要早七十多年（1980年北京中国书店新发现印本《西厢记》残页，内有插图，也是整幅单面，可能是元末明初的，可能是现存最早的《西厢记》插图）。金陵插图到了万历年间，更是普遍采用这种整幅版式，尤其是万历前期（16世纪末），甚至于可以说全是整幅版式，有单面的，也有双面的，简朴豪放，上有标题。这些插图代表了金陵插图的艺术风貌［金陵插图万历后期（17世纪初）受徽州插图文化影响，出现了金陵徽化的现象。明末（天启、崇祯）金陵插图又受到苏、杭插图文化影响，逐渐失去了自己的特色，从而走向了衰落］。

其次，万历前期（16世纪末）金陵富春堂、世德堂两大书坊刻印的戏曲插图几乎全是这类整版单面竖幅、以人为主、古朴豪放的金陵画风，现存数量多达百种，按每种10图，可多达1000图。例如富春堂刊本《西厢记》插图中的有些画就与同时同地同书坊出版的《双忠记》、《紫箫记》、《玉玦记》插图非常相似。而类似画风的插图在建阳却是绝无仅有，这一数量上的悬殊对比，是最有说服力的。

再次，从时间上来看，金陵类似插图也比建阳刘龙田刊本要早。上述金陵插图大多刊于万历前期（16世纪末），而刘龙田刊本都刊于万历后期（17世纪初）。

最后，如上所述，刘龙田刊本插图不仅受金陵富春堂插图影响（例如二者"秋暮离怀"等四图相似），而且还受金陵世德堂插图影响。众所周知，插图上端标题两侧用简单的云纹装饰是世德堂插图的特殊记号（标记）。刘龙田刊本《西厢记》插图中大多上画云纹装饰，建安（建阳）熊龙峰刊本《西厢记》插图上也有云纹装饰。看来建阳现存这两本《西厢记》插图都受到了金陵世德堂插图影响。金陵世德堂是从富春堂中分离出来的，其插图比富春堂插图要成熟一些，因此建阳这两本《西厢记》插图也比富春堂插图略显成熟。可惜世德堂刊本《西厢记》没有留传下来。世德堂刊本可能是富春堂刊本与刘龙田刊本之间的中间环节。我们可以从建阳翻刻本了解到金陵世德堂原刻本的风貌。

由此可见，不是刘龙田刊本《西厢记》插图影响金陵插图，恰恰相反，倒是金陵插图影响了刘龙田刊本《西厢记》插图。

刘龙田刊本不但没有影响金陵，就是在当地（建阳）影响也不大，并非"开启了建安派木刻画的新路"。我们今天所能看到的建安插图大多是上图下文，这是因为建安插图长期以来一直是沿袭宋元古式，整版插图很少。就是这些少量的整版插图中，也大多是翻刻外地图书，主要是金陵、徽州、杭州等地图书，这些翻刻图书大多标有"京本"、"徽郡原版"等字样，插图明显不是建安画风，就像上述这两本《西厢记》插图完全是金陵画风一样。类似金陵画风的插图在建阳极少。再如建阳余君召三台馆刊本《英烈传》插图，采用双面对连、横幅大图版式，画风朴素大方，很有气势，完全是金陵画风，与金陵周氏大业堂、万卷楼出版的讲史小说插图画风相似，甚至于其中有些插图人物形象竟完全一样，例如《英烈传》中的"伯温计破陈友谅"一图与《两宋志传》中的"杨令公大破辽兵"、"进德大战郭崇韬"二图就很相似，可见也是翻刻金陵图书。类似金陵画风的讲史插图，

建本极少，可能是仅此而已。外地流行的双面对连、横幅大图版式的插图，在建阳插图中也几乎没有。人们经常提到师俭堂和萃庆堂，师俭堂插图目前争议较大，师俭堂书籍商萧氏虽然是建阳人，但是他出版的图书大多是杭州画家（例如蔡冲环）画稿，杭州刻工（例如刘素明，他是建阳人，但是活跃于江浙，是江浙名工）雕印，应属杭州插图。此外还有一种说法，认为此书坊在金陵。看来师俭堂图书不应算作建本。萃庆堂图书中邓志谟编撰的书的插图大多是双面对连、横幅大图，而邓志谟是金陵书籍商，其书插图深受徽州插图影响，应属金陵徽化。正如郑振铎《插图本中国文学史》中所说："邓志谟为建安书贾余氏的塾师，故所作都由余氏为之刊行。"也属翻刻本。

如上所述，建安图书以生活日常用书和小说为主，戏曲图书极少，可能是仅有《荔枝（镜）记》，《荔枝记》在福建当地非常流行，表现陈三、五娘爱情故事，悲欢离合，凄婉动人，现存剧本有两种，都是建本，都有插图，都是上图下文，古朴生动，稚拙有趣，真正代表了建安插图的艺术风貌，可能是现存惟一的真正的建本戏曲插图。至于其他的戏曲图书，大多是翻刻外地图书，例如上述两本《西厢记》插图是金陵画风，师俭堂戏曲插图是杭州画风，都不能代表建安插图。真正的建阳戏曲插图极少，而金陵戏曲插图极多，二者形成了鲜明对比，这也很说明问题。

综上所述，刘龙田刊本《西厢记》插图所表现出来的整版单面竖幅、以人为主、富有表情、朴实豪放的金陵画风，在金陵插图中现存的就有成百上千，比比皆是，极为流行，非常普及，必然代表了金陵插图的风貌。而在建安插图中却是凤毛麟角，仅此一例而已，孤例说明了偶然性，而偶然性是不能立论的。

建阳刘龙田刊本《西厢记》插图受金陵插图影响，表现出金陵画风，对建阳本地影响不大，"合者甚寡"，无人响应。这一文化现象正好验证了文化传播学中的"中枢指向"和"文化冲突"这两大理论，"中枢指向"是指文化一般都是从政治、文化中心向其周围区域传播，首都的观念、生活方式、建筑、服饰、艺术、图书等文化向地方传播，南、北二京的插图艺术向建阳传播，影响建本插图。"文化冲突"是指外来文化进入某一个地区后，必然会受到这一地区的原有的传统文化的抵制，两种文化互相冲突，最后由社会来调整。金陵整版单面竖幅插图传入建阳以后，必然会引起建阳传统插图上图下文的抵制，事实证明这种整版单面竖幅插图在建阳并没有发展起来。行文至此，是刘龙田刊本《西厢记》插图影响金陵插图，还是金陵插图影响刘龙田刊本《西厢记》插图，这个问题应该很清楚了。笔者的观点很明确：不是建阳插图影响金陵，而是金陵插图影响建阳。不是刘龙田刊本图书"开创"整版单面竖幅插图，而是刘龙田受金陵插图影响，甚至是翻刻金陵插图，因此刘龙田刊本《西厢记》插图不能代表建本插图。

其实从现存的刘龙田乔山堂刊本插图来看，刘龙田不仅翻刻金陵插图，而且还翻刻徽州插图。现存刘龙田乔山堂图书以医书和生活用书为主，也有儒家经典和小说、戏曲。其中有插图的书，除上述《西厢记》外，还有《古文大全》、《孔子家语》、《二十四孝日记故事》、《皇明新故事》、《三国演义》等。其中《三国演义》和《二十四孝日记故事》采用建本传统（宋元）版式，上图下文，粗简草率，

艺术水平不高。《孔子家语》、《古文大全》和《皇明新故事》都是整版单面竖幅插图，都受徽州插图影响，堪称建阳徽化。《孔子家语》刻本很多，徽州刊本就有程起龙画本和黄德时刻本两种。《皇明新故事》作者潘士藻是婺源人，归徽州管辖。《古文大全》完全是徽州插图，是刘龙田翻刻的，此插图与徽州插图艺术大师汪耕画的《人镜阳秋》插图极为相似，像是由双面对连、横幅大图删改，挤压成单面竖幅，整个看上去，构图有些局促。此插图画风典雅，描绘精细，装饰性很强，完全是徽州画风，与建安插图迥然不同。万历后期（17世纪初）金陵、杭州、苏州等地都受徽州插图影响，分别出现金陵徽化、杭州徽化等现象，所以建阳插图也不例外，也出现了建阳徽化的现象，而且建阳插图受徽州影响更厉害，甚至于大量翻刻徽州图书，并标明"徽郡原版"字样。现存建阳整版单面插图中有多一半是翻刻徽州插图，这些插图典雅纤丽，装饰性强，有鲜明的徽州画风，因此不属建本插图范围。就是上图下文的真正的建本插图，也受徽州文化影响，有的甚至抄袭徽州插图，将其简化、缩小，置于版面上端。此外，建阳插图还受杭州影响，如前所述，主要表现在师俭堂插图（属杭州插图）、刘素明（江浙名工）刻图上。由此可见，明代六大出版中心中，建阳书商最喜欢翻刻外地图书，图书质量最差，如上所述，这已成为历代藏书家的共识，并已写入中国古代图书史，成为定论。

建本图书质量差的原因主要是建阳刻书的条件差，尽管建阳图书历史悠久，印数最大，行销最广，插图最多，宋元、明初辉煌一时，遥遥领先，但是万历以后，一直是沿袭宋元古制，上图下文，粗制滥造，不思改造，没有创新。而金陵、徽州、杭州、苏州、吴兴纷纷兴起，后来居上，相形之下，建阳就显得落后了。建阳地处闽北山区，远离江浙文化中心，文化落后，除了朱子学领先外，少有文学大师，最突出的就是小说家熊大木和余象斗，他们的长篇讲史、神魔小说，大多是依据史籍，采集传说，编撰而成，文笔一般。他们还兼营书业，刻书不少，但质量不高。建阳书商目光短浅，不肯投入，好耍小聪明，或偷工减料，或翻刻盗版。正如明人郎瑛所说："闽估专以货利为计，凡遇各省所刻好书，闻价高，即便翻刻。卷数目录相同，而于篇中多所减去，使人不知，故一部止货半部之价，人争购之。"（《七修类稿》）福建晋江造假，至今仍闻名遐迩。建阳书商远不如徽商有文化，有远见，有魄力，有资金。建阳画家大多是北上谋生，很少留在本地画插图，远不如徽州有汪耕、丁云鹏、肖云从，金陵有王希尧、王少淮，杭州有陈洪绶、蔡冲环，吴兴有王文衡等插图艺术大师。此外刻工、木材、纸墨等更不如徽州、江浙。鉴于上述种种原因，建阳图书明代衰落是不可避免的必然趋势。

在建阳图书日趋衰落的背景下，刘龙田乔山堂也很难成气候，其《西厢记》插图的价值也不过如此。看来郑振铎先生对其评价是有些过高了。事实上，不是建阳插图影响金陵，而是金陵插图影响建阳。当然，郑振铎先生在半个世纪前（20世纪50年代），学术研究环境不好，所能看到的资料也很有限，尤其是他辞世较早（他1958年去世），此后半个世纪陆陆续续新出现的资料他都没见到，因此他做出一些错误的判断是不可避免的，是情有可原的。郑振铎先生非常可敬的一点是他从不文过饰非，他一生都在大胆探索、辛勤耕耘、不断有新的发现，不断地

修正自己的学术观点，使其不断完善。可惜他辞世太早，否则他一定会再次发现刘龙田刊本《西厢记》插图的问题，而予以修正。现在的问题不在郑先生，而是郑先生仙逝以后，仍然人云亦云，趋之若骛，仍有很多人不断地重复郑先生这一错误判断，以至于一直延续至今。这就不能不令人惊讶了！

下面就罗列一些这类错误观点。

郭味蕖先生《中国版画史略》（朝花美术出版社，1962年出版）上说刘龙田刊本《西厢记》插图“给予万历一代南京（金陵）唐氏富春堂一派奠定了初基”，说金陵富春堂刊本《西厢记》插图是受建阳刘龙田刊本影响，“代表着唐氏（富春堂）风格中的建安派典型”。显然是因果倒置。此外郭先生将江浙著名刻工刘素明说成是建安巨匠也不对。如上所述，刘素明常住杭州，是江浙名工，常刻杭州画家（例如蔡冲环）的画稿，他刻的插图大多是杭州插图。

王伯敏先生主编的《中国美术全集·版画卷》上说刘龙田刊本《西厢记》插图“将建安上图下文式改为全幅大图……这是格式上的发展，它成为金陵版画插图的定式”，即建阳刘龙田刊本《西厢记》插图影响并决定了金陵插图的版式，显然这也是因果倒置。

周芜先生《中国古代版画百图》中明确指出刘龙田刊本《西厢记》插图“改为单面大版，是吸取金陵版画惯用的方式”，明确指出金陵插图影响建安，这是对的。但是他又说：“上标图目，左右两旁联句，为建安版画的一个特征，后为金陵袭用。”这就不对了。这种三面（上标图目，两边对联）用文字说明的形式，金陵插图很早就用了，最初主要用于小说插图，例如富春堂刊本《列女传》插图，刊于万历十五年（1588年），可能是目前所见最早的双面对连、横幅大图，最早的对联，最早的有三面文字说明的插图。再如与此同时（万历前期，16世纪末）的金陵周氏万卷楼、大业堂出版的讲史小说插图，也有对联，只是将图目由上端改为右上角而已。此外周先生这两个判断互相矛盾，无法自圆其说。

周先生后人编的《建安古版画》（福建美术出版社，1999年出版）中说刘龙田刊本《西厢记》插图“开始改为单面大幅插图，为以后插图式样的变化更新开创了先例”，又修改了周先生的正确观点。

这本《建安古版画》前有薄松年先生写的序言，序中说：刘龙田刊本《西厢记》插图“这种单面大幅的插图形式在万历时南京富春堂、世德堂等书肆刻印的戏曲书上普遍出现，甚至成为金陵派版画的特色之一，因而过去研究者曾错认为刘龙田乔山堂就在南京。其实很可能金陵戏曲刊本插图是在建阳版画影响下发展起来的”。此话前半段介绍金陵插图的特点是对的。但后面说“金陵插图是在建阳影响下发展起来的”就不对了。薄先生还提到熊龙峰刊本《西厢记》插图，说：“刘龙田所刻《西厢记》插图又与万历二十年（1592年）熊龙峰忠正堂刻印之《重锲出像音释西厢评林大全》相同，究竟谁翻谁的版尚待考证，但刘氏出版也当在此时前后而不会太远。刘、熊二家都是建阳著名书肆，书坊之间版片易主，甚至翻版刷印以牟利，在当时是常有之事。”笔者对此也不敢苟同，笔者认为刘、熊二家都是在翻刻金陵插图。常言道：“兔子不吃窝边草。”翻刻当然也要翻刻远的了。最后薄先生将刘龙田刊本《西厢记》插图认定为建安插图的代表作，“可称为古代

版画史上的光辉之作”。也不恰当。此外熊龙峰忠正堂刊本《小说四种》中的《孔淑芳双鱼扇坠传》插图工致秀美，装饰性强，完全是徽派画风，也是一个翻刻本。这对了解熊龙峰忠正堂刻书也是个参考。

对刘龙田刊本《西厢记》插图的错误评价，也影响到中国美术史的编撰。例如王逊先生编写的《中国美术史》上说：刘龙田刊本《西厢记》插图是“南京”的，“风格与富春堂等相同”，“说明建安风格的流行”。即建阳插图影响金陵，显然也是错误的。

至于其他人云亦云，随声附和者就更多，更离奇了，这里就不再罗列了。

50年前一位学术大师的一个偶然疏忽，后来竟从者如云，反复重复，辗转传抄，以讹传讹，一直延续到今天，而且还被写入美术史。通过一粒砂子看世界，类似现象在我国学术界比比皆是，绝不是少数现象。呜呼！我国学术之严肃性不能不令人怀疑！

第13讲 明刊本诗歌插图艺术

中国诗歌艺术源远流长，博大精深，浩如烟海，长久不衰，中国也因此被誉为“诗国”。中国古诗之所以能流传下来，就是因为历代都有大量诗歌图书抄写、刊印。明代图书出版事业最为发达，诗歌图书出版就更多了。在明刊本插图艺术中，最多、最精彩的是文学类书插图。文学插图包括小说、戏曲、诗歌插图。小说插图艺术、戏曲插图艺术我已有专文介绍，这里介绍的是诗歌插图艺术。明刊本诗歌图书主要是面向文人。文化品位最高，图书质量最好，可作为文人案头清玩。但出版数量远不及面向普通市民的戏曲、小说图书卷帙浩繁。现存明刊本诗歌插图也不多，仅有十几种。

翻开中国诗歌史，最早的是诗经、楚辞。明末就有两本极为精彩的楚辞插图，一本是陈洪绶画的《九歌》插图，一本是萧云从画的《离骚图》。

陈洪绶（1599年—1652年）是明末最伟大的画家和插图艺术大师，是世界上为数不多的几位有意识地从事于装饰画创作的大师，他人物、山水、花鸟都画，工笔重彩，技艺精湛，装饰性很强，艺术高超，影响深远。他还从事于插图艺术创作，画过《西厢记》、《水浒叶子》、《博古叶子》、《九歌》等插图，合计达一百多幅，都属明末杭州插图，都是中国插图艺术史上的杰作。对于这样一位世界级的插图大师，我有专文论述，这里着重谈谈他画的《九歌》插图。

陈洪绶《九歌》插图画屈原《九歌》11篇（《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》）及屈原像（《屈子行吟》），共12图，都采用单面竖幅版式，一人一图，均为人物绣像形式。此插图人物绣像与一般人物绣像不同，一般绣像构图人物大多是顶天立地，而此插图人物画得很小，四周空白较多，显得空灵虚幻，如同幽灵，正好与屈原《九歌》的浪漫主义情调相适合。惟独《屈子行吟》一图有草木背景，与上述神鬼绣像无背景相比，显示出现实世界，以表现人间现实社会。此图屈原外形呈等腰三角形，简洁明了，令人过目不忘，屈原面容枯槁，神情忧郁，但步态端庄，意志坚定，坚不可摧，不可动摇，他一人独处荒郊，空旷寂静，但关心国家、心忧天下，很好地刻画了屈原这一伟大的爱国诗人的形象，并给人留下了无限遐想的空间。屈原以其伟大的人格和诗篇，深远地影响后世，从古到今不少画家都画过屈原像，但大家公认陈洪绶这幅插图画得最好，最贴切，最深刻，最成熟，影响最大，艺术水平最高。此插图其他画也画得很好，将楚国各种自然神都拟人化、人格化、人性化，各有个性，非常传神，既描绘精细，又简洁明了，不多不少，无可指摘，装饰性很强。整个看上去，如同屈原原作一样，庄重绮丽，铿锵有力，感情深沉，意境幽远。陈洪绶《九歌》插图之所以达到很高的艺术水平，除了他对屈原原作理解深刻外，还因为他对艺术，尤其是艺术形式的深刻认识，正是他对艺术形式的透彻理解和灵活运用，才使他登上世界级艺术大师的崇高层次。

萧云从（1596年—1673年），他比陈洪绶大3岁，比陈洪绶多活20岁，也是明末清初伟大画家和插图大师，是安徽芜湖人，《图绘宝鉴续集》中说他“明经不仕，

笔墨娱情，不宋不元，自成一格”。他善画山水、人物，画风清疏秀美，而又豪放爽利，人称“姑熟派”（安徽当涂）。曾在采石太白楼画四大名山（庐山、峨嵋山、泰山、华山）壁画，可惜不存。其插图作品有《离骚图》和《太平山水诗画》两本，都是明末清初徽州插图中的精品。

《离骚图》是屈原《九歌》、《天问》的插图，画屈原像（《三闾大夫卜居渔夫》）1图、《九歌》9图、《天问》54图，共计64图，也都是单面竖幅版式。他明亡之后，义不仕清，隐居作画，读屈原《离骚》潸然泪下，一腔亡国之恨，诉诸笔端，画成这本屈原辞赋插图，借古抒怀，一方面表现出屈原楚辞清新绮丽、深沉悲愤的诗风，同时也是他自己反清复明，无力回天的亡国悲叹。屈原像画屈原笑容可掬，诚恳向太卜、渔夫求教处世之道，“卜己居世，何所宜行？”这是中国知识分子几千年来都没有解决的难题。

《九歌》插图画楚国巫师虔诚祭神，满怀希望，充满感情，描绘精细，一丝不苟，装饰性很强，整个看上去，自然纯朴，天真无邪，与上述陈洪绶《九歌》插图迥然异趣：陈画只有主神，简古奇诡，萧画人神共处，精细严谨；陈画代表浙派插图画风，萧画体现徽派插图风采。互相对照，各有千秋。二者比较，萧画略嫌繁琐，不及陈画简练，而陈画略嫌高古超脱，不及萧画生动有趣。

《天问》是屈原对“天”质问，提出一百七十多个问题，广泛涉及自然现象、神话传说、历史故事等，表现出屈原对旧传统观念大胆怀疑的伟大的探索精神。《天问》插图，前无古人，都是萧云从自己独创的，也表现出他大无畏的创造精神。此插图描绘精细，一丝不苟，富有装饰性，人物生动传神，生活气息很浓，显得意趣横生，比《九歌》插图更加成熟。

《太平山水诗画》是张万选编辑的《太平三书》的插图。张万选在太平州（安徽当涂、繁昌、芜湖）为官四年，选历代著名诗人歌咏太平山水诗篇，编成《太平三书》，请萧云从为其画插图。萧云从也深爱故乡山水，一拍即合，欣然命笔，他依古诗诗意，古画笔法，对景写生，画家乡山水43图，采用双面对连、横幅大图版式。每幅插图上都题写古人诗作、名家画法，可谓“用古人笔法，写目前丘壑”（清人恽寿平语）。正因为他广学诸家，实地写生，才能画出各地山水与众不同的独特风貌和意境，真正做到一地一景，各地不同，千变万化，各有个性，而不像当时画坛普遍存在的千人一面、千山一貌的弊病。此山水插图也与上述他画的人物插图一样，也是描绘细密、生动传神，富有装饰性，所不同的是山水坚实厚重，意境幽深，人物生动有趣，生活气息很浓。二本合计100多图，都是博大精深，充满着感情。后来这两本插图传到了日本，日本画家很有眼力，将其当作学画的画谱，多次刊印，广为流传，对日本画影响很大。

提起中国古代诗歌，人们自然而然地就会想到唐诗宋词，二者是中国古代诗词艺术的最高峰，代表了古诗词的最高水平。明代就出版有《唐诗画谱》和《诗余（宋词）画谱》这两大诗词插图。这两大插图是中国诗词插图中的双璧，也代表了中国诗词插图的最高水平，在中国插图艺术史上占有重要地位。这两大插图名为画谱，实为插图，图解诗词，将诗词形象化、具体化、图像化，帮助我们理解诗词。同时也是以诗词为基础进行艺术再创作，抒发了插图画家的思想感情，

表现了他们的审美理想和意趣，使画面上充满着诗情画意，绝不是简单的图解，也不是一般意义上的学画临摹用的画谱，而是伟大的插图艺术。

《唐诗画谱》刊于万历年间（1573年—1620年），杭州集雅斋主人黄凤池编辑出版，插图是杭州画家蔡冲环、唐世贞等人画的，杭州名工刘次泉刻，当属万历杭州插图。

黄凤池是万历新安（徽州）人，在杭州花市开设书坊集雅斋，专门出版画谱类图书，计有《唐诗画谱》（五言、六言、七言三种）、《木本花鸟谱》、《梅竹兰菊四谱》、《草本花诗谱》、《唐六如古今画谱》、《张白云选名公扇谱》八种。天启年间（1620年—1627年）又将这八种画谱合刊（《黄氏画谱八种》）。此书也像明代大多数书贾一样，伪托名家画稿题字，以招揽生意。这八种画谱中最精彩的是三种《唐诗画谱》。

蔡冲环（汝佐、元勋）是万历杭州插图艺术大师，他与黄凤池一样，也是新安（徽州）人，也定居杭州。他画过《六合同春》（《陈（继儒）评六种戏曲》：《西厢记》、《琵琶记》、《幽闺记》、《玉簪记》、《红拂记》、《绣襦记》，万历杭州师俭堂刊本）、《图绘宗彝》、《丹桂记》、《唐诗画谱》等书插图，可谓多产，而且画得很好，可惜画史无名。其作品都是万历杭州插图艺术的代表作（其戏曲插图都采用双面对连、横幅大图版式）。

刘次泉也是万历徽州人，也常住杭州，是杭州名工，常与蔡冲环合作，刻过上述师俭堂戏曲、《唐诗画谱》等书插图，都属万历杭州插图。

上述三人都是徽州人，都定居杭州，可能是杭州书业中的安徽帮，他们将徽州插图艺术带到了杭州，对杭州插图影响很大，使杭州插图出现徽化倾向。当时有很多徽州文人、工匠移居杭州。

《唐诗画谱》包括五言、六言、七言唐诗插图三种，合计将近一百五十图，采用单面竖幅版式。此插图很好地表现出了唐人诗意，诗画结合，诗中有画，画中有诗，互相衬托，相得益彰，互相说明，增强了艺术感染力。此插图以景为主，人仅一二，景物开阔，充满着诗情画意。构图深受当时山水画，尤其是浙派山水画影响，浙派是浙江山水画，学习南宋马（远）夏（圭）山水，构图大多采用对角线分割，一半近，一半远，一半实，一半虚，而实中有虚，虚中有实，互相对比，互相衬托，相得益彰。而且有的插图上还明确写着仿大小李将军、刘李马夏等。当然有些插图也受到当时兴起的吴派山水画影响，但为数不多。此插图人物生动，景物抒情，人物细致，景物疏朗，体现了杭州徽化画风，尤其是那些只有近景、没有远景的插图，画风很像《元曲选》插图，《元曲选》插图也属杭州徽化，看来二者相去不远，大概都是万历后期（17世纪初）出版的。此插图以山水画为主，同时也是本很好的山水画谱，可作为山水画范本，供初学山水画者临摹学习用，后传到日本，日本人为学习中国山水画，多次翻印出版。

《诗余画谱》大多是宋词插图，刊于万历四十年（1613年，万历后期，17世纪初），比《唐诗画谱》还早，并启发了《唐诗画谱》。宛陵（安徽宣城）汪君刊印，前有虎林（杭州）吴汝绾写序，宣城汤宾尹题词。插图画家是汪绾（字佐堂），画得很好，可惜画史无名。全书近一百图，采用单面竖幅版式。此插图也以山水为

主、人物为辅，富有诗情画意，画风与上述《唐诗画谱》相似，也属杭州徽化插图。但对二者仔细观摩，我们感到：

①《诗余画谱》比《唐诗画谱》更加成熟，不仅用笔自由，非常潇洒，而且画风多样，不仅有浙派山水，而且也有吴派山水，而且还以吴派山水为主，不像《唐诗画谱》以浙派山水为主。

②此插图人物也比《唐诗画谱》画得好，生动传神，富有生活气息，人情味很浓。

③此插图采用中国传统山水画鸟瞰式散点构图，下为近景，上为远景，自下而上，层层推远，近景、中景、远景，层次分明，千里江山，尽收眼底，很有气势。

④此插图有的构图饱满，实中有虚，有的构图空旷，虚中有实，互相对比，互相衬托，相得益彰，相映成趣。

唐诗宋词是中国文学史上的双璧，这两本插图也是中国插图艺术史上的双璧。诗词与插图互相结合，共同抒情、写景、叙事，而且还"诗中有画，画中有诗"，这正是中国艺术孜孜以求的理想境界。这两本山水插图对明末插图影响很大，很多明末插图参考，甚至抄袭这两本插图。

中国诗歌发展到元明，又出现了散曲。散曲是一种配合乐律的歌词，便于清唱。

明代散曲发达，现存明刊本散曲图书主要有：《北宫词纪》、《乐府先春》、《青楼韵语》、《吴歈萃雅》、《笔花楼新声》、《百咏图谱》、《吴骚合编》、《彩笔情辞》、《太霞新奏》等。

《北宫词纪》，万历金陵陈所闻选编，他还编过《南宫词纪》，都是研究元明散曲的重要资料。《北宫词纪》是金陵继志斋刊本，刊于万历三十二年（1605年，万历后期，17世纪初），插图四幅，采用双面对连、横幅大图版式。此插图像其他继志斋插图一样，也属金陵徽化。画文人聚会、仕女伤春等，人物、景物互相配合，势均力敌，不像金陵早期人大于景，也不像明末苏杭景大于人。景物疏朗，人物细致，用笔松散飘逸，富有诗情画意，有些像上述唐诗宋词插图，可能是金陵徽化后又受到杭州插图文化影响。

《乐府先春》，题松江陈眉公选编，刊于万历三十一年（1604年），插图8幅，采用双面对连、横幅大图版式，由杭州名工黄应光刻，当属万历杭州插图。此插图画庭院春意盎然，仕女闲散游乐，一半闺房，一半园林，室内外互相对比，互相衬托，相得益彰。整个看上去，描绘精细，优美典雅，应属杭州徽化。此插图与上述《北宫词纪》时间相去不远，但不及《北宫词纪》简洁疏朗。

《青楼韵语》，杭州张梦征编辑，画图，刊于万历四十四年（1616年），插图12幅，采用双面对连、横幅大图版式，杭州黄氏（安徽人）刻，当属万历后期杭州插图。画家张梦征是浙江仁和（杭州）人，此书序言说他"晋唐宋元之师法无不具，山形水性，夭态乔枝，人群物类无不该，淋漓笔下，绝于今而尚于古也"。他还画过《东天目山志》等书插图，可惜画史无名。此插图构图饱满，描绘精细，明显受徽州插图文化影响，应属杭州徽化。但绮丽缠绵，意境幽雅，充满诗情画

意，又不失杭州插图之特色。此插图比上述二书晚10年，显得成熟得多。

《吴歈萃雅》，苏州周之标选编，刊于万历年间。他既是文人，又是书籍商，还出版过《珊瑚集》、《残唐五代史》等书，都属苏州插图。此书插图16幅，采用双面对连、横幅大图版式。此书选曲要求"情真境真"，此书插图也是如此，吴音软语，情意缠绵，生活气息很浓，是典型的苏州插图。此插图构图或圈而又破，若红杏出墙（例如"梅花窗外冷相看"、"青楼佳遇"等）；或人放四角，中央空白（例如"送别"、"晓妆"等），很有特色。此插图描绘精细，意境幽雅，艺术水平很高，可惜画家没有留下姓名。

《笔花楼新声》，万历苏州顾正谊编辑，画图，刊于万历二十三年（1596年，16世纪末），应属万历苏州插图，采用单面竖幅版式（明曲插图大多是双面对连、横幅大图版式，单面竖幅版式很少）。顾正谊是苏州著名画家、诗人、出版家，善长山水画，学元四家，属吴派中的华亭派，出版过自撰散曲、诗歌《笔花楼新声》、《百咏图谱》等书，插图也是他自己画的。其画构图饱满，或四面包围，封堵严密，或有开有合，网开一面，描绘细密，但实中有虚，有如"天窗"、"气孔"，画眼空灵，引人注目，这一点很有特色，不同凡响。苏州插图明末繁荣，影响各地，都是小说、戏曲插图，苏州早期诗歌插图极为罕见，可能仅此几本，可见其珍贵。

以上几本万历散曲插图，多为苏杭插图，都是以人为主，人物、景物互相配合，旗鼓相当，势均力敌，不像万历前期（16世纪末）人大于景，也不像明末景大于人。万历散曲插图多画闺阁庭院，多为近景，描绘精细，情意缠绵，情景交融，意境幽雅，充满着诗情画意。

明末天启、崇祯，散曲插图继续发展，仍以苏杭为主，不断成熟。

《吴骚合编》，杭州张楚叔选编，合以前吴骚（昆曲）一、二、三集为一本，刊于崇祯十年（1637年），杭州白雪斋刊印，插图22幅，采用双面对连、横幅大图版式，杭州名工项南洲、洪国良等人刻，应属明末杭州插图。白雪斋还出版过5种戏曲（《诗赋盟》、《灵犀锦》、《郁轮袍》、《金钿合》、《明月环》），插图也属明末杭州插图。《吴骚合编》多选男女情爱之作，缠绵悱恻，情丽清新，而插图更是细致秀丽，情意绵绵，情景交融，充满着诗情画意，正如书中所说："画意穷工，增一偏之荣也。"可谓图文并茂，互相增色。

《彩笔情辞》，杭州张栩选编，刊于天启四年（1624年），插图12幅，采用双面对连、横幅大图版式，杭州黄君倩（黄一彬，安徽人，长住杭州）刻，他还刻过《西厢记》、《青楼韵语》等杭州图书，都属明末杭州插图。此插图正如书中所说："精密雕镂，神情绵邈，景物灿彰。"可谓情景交融。其中有几幅明显模仿上述《吴骚合编》中的"寻芳缓步"、"相思含睇"等图，是在《吴骚合编》基础上，画蛇添足，更加繁琐，时间应晚于《吴骚合编》前的分集。

《太霞新奏》，苏州冯梦龙选编，刊于天启年间（1621年—1627年），插图采用双面对连、横幅大图版式，当属明末苏州插图。冯梦龙是明末著名文学家、出版家，编写出版过不少小说、戏曲图书，都属明末苏州插图。此书选曲多为吴江派散曲，插图也是苏州风情。此插图构图自下而上分层，虚实相间，层层推远，显得层次丰富，这也是苏州插图的特点。

纵观明刊本插图艺术，其中戏曲、小说插图最多，诗歌插图极少，现存仅十几种。诗歌插图面向文人，绮丽幽雅，充满诗意，品位很高，最富有文学性，艺术水平很高，在中国插图艺术史上占有重要地位。综上所述，明刊本诗歌插图大多刊于杭州，看来杭州插图善于表现诗意，就是杭州小说、戏曲插图，也是诗意盎然，充满着诗情画意，这可能是杭州插图的一大特色。这是因为杭州物华天宝，人杰地灵，杭州山水甲天下，西湖风光旖旎迷人，不知倾倒了多少诗人、画家，令他们留连忘返，如醉如痴，为其写貌传神，讴歌赞叹。杭州插图这一特色还影响到各地插图，尤其是明末苏州、金陵、徽州、吴兴等地插图。当然杭州插图也受到他们的影响，明代插图艺术就是由于各地插图互相影响，共同提高，才出现了黄金时代。明刊本诗歌插图的作者大多画史无名，名不见经传，甚至于有些画家连姓名都没有留下来，但是他们留下来的作品却彪炳画史，是中国插图、中国绘画中非常重要的一部分，这些无名大师应引起我们的关注和崇敬，他们才是中国绘画、中国美术的创作主体。

第14讲　明刊本教化类书插图艺术

中国古代封建统治者为使其统治维持稳定，长治久安，对人民除了用暴力手段进行武装镇压外，就是用教化手段来欺骗、蒙蔽、引导民众，可谓文武之道，软硬兼施。教化就是用封建伦理道德教育感化广大人民，让人民恭顺接受封建统治者的剥削和压迫。在中国传统文化中伦理道德观念一直占有统治地位，中国传统伦理道德观念中儒家伦理思想一直居于主导地位。儒家伦理道德思想始于春秋战国之际，汉武帝时“罢黜百家，独尊儒术”，此后历代封建统治者不断予以强化。宋时出现程朱理学，形成了完备的体系。明时专制主义中央集权发展到顶峰，为了配合这种政治，统治阶级大力加强教化和思想控制，倡导尊儒读经，奉程朱理学为正宗，以统一思想，从而形成了宋明理学，形成了明确的道德行为规范，对中国传统文化和民族性格产生了深远的影响。中国传统伦理道德的核心就是忠孝节义，一直被作为道德行为规范，成为教化的主要内容而广泛宣扬。教化类图书自然而然就成了教化首选的工具，所以历代封建统治者对教化图书出版都很重视，大力倡导，大力支持，树立样板，广为宣传，不断增补，不断完善，明时发展到最高水平。

明代教化主要是通过树立道德楷模，以表率天下，教化民众，出版了大量表彰明君贤相、忠臣义士、孝子烈女等方面的图书，号召民众向他们学习，以引导舆论，维持稳定。

明代教化尤其注重对妇女的教化，明刊本教化图书中最多、最显眼的是妇女教化图书，现存明刊本妇女教化类书插图主要有：《列女传》、《闺范》、《女范》、《七诫》等。

《列女传》是中国古代妇女教化图书中最有名的一部，西汉刘向编著。刘向是汉代著名经学家、目录学家、文学家，他博览群书，现存先秦典籍大多经他校订过。其《列女传》就是杂采经史编辑而成，他选择有教育意义、讽刺作用的故事，就是为了劝诫教化。后来历代不断增补，不断出版。历代不少画家为其画插图。现存最早的《列女传》插图可能是中国最早的、最有名的插图艺术大师顾恺之画的，现存传为顾恺之画迹有三即《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女传图》，三者都是插图艺术，都是中国早期（唐以前）的写本手绘插图，都属妇女教化类书插图。唐代发明雕版印刷复制技术和木版插图后，又将《列女传》刊印出版，据说宋刊本《列女传》插图（福建建安余氏勤有堂刊本，上图下文，双面连式，有123图）就是根据顾恺之插图刊印的。后元明清都有翻刻，现存有清代道光扬州阮氏翻刻本。但从宋刊本插图来看，与顾恺之《列女传图》迥然相异，当是书籍商伪托名家，招揽生意。

明刊本《列女传》插图，主要有三种，都是万历刊本，一种金陵刊本，两种徽州刊本。

金陵刊本，有明儒茅坤增补，刊于万历十五年（1587年，16世纪末，万历前期），金陵唐氏富春堂出版，现藏日本名古屋蓬左文库。茅坤是明代散文家，提倡唐宋古文，“文以载道（儒家思想）”，编选《唐宋八大家文钞》。此外他还写书、

编书、藏书、刻书。富春堂是万历金陵著名书坊，位于南京市三山街一带，主人是唐对溪，富春堂刊本插图多为戏曲插图，现存约有上千幅，多为单面竖幅版式，所以这本《列女传》插图是现存最早的，可能也是富春堂惟一的双面对连、横幅大图版式。此插图构图饱满，左右均衡，人物画得很大，生动传神，质朴浑厚，景物衬托，说明环境，线条豪放，多用直线，很有气势。以阳刻为主，白地黑线，人物首足点缀阴刻，非常醒目，富有节奏感。插图上有通栏标题，一般四字，两侧有十几字对联，这在富春堂插图中也是惟一的，可能也是现存最早的两侧有对联的插图。富春堂插图代表了金陵前期（万历前期，16世纪末）插图艺术的风貌。

徽州刊本插图现存两种，一是双面对连、横幅大图版式，一是单面竖幅版式。

双面插图本，插图多达三百多图，是《列女传》插图中数量最多的。此插图的艺术质量也是最好的。此书是明儒汪道昆（歙县人）编辑出版，增补了一些徽州汪氏烈女。书上说插图是仇英（明四家）画的，但画风与仇英绘画迥异，明代书籍商常常伪托名家，招揽生意。此插图仍以人物为主、景物为辅，景物只有近景，没有远景。人物生动传神，景物精细严谨，一丝不苟。线描纤细柔丽，画风清新雅洁，装饰性很强，表现出精致富丽、端庄高雅的古典之美。很像徽州插图艺术大师汪耕画的，尤其是与汪耕画的《人镜阳秋》插图画风相似，甚至于有些服装道具、山石花木等，竟然会完全一样。例如这两本书都有"明恭王后"一图，画南朝宋文帝荒淫无耻，常令宫女裸体取乐，而明恭王后以扇掩面，以示不满，两画画风极为相似。后来日本曾翻刻过这本《列女传》，在日本影响很大。此外汪道昆还刊刻《大雅堂杂剧四种》、《四声猿》，都有徽派精彩插图。

单面插图本，即徽州黄嘉育刊本，刊于万历三十四年（1606年，17世纪初，万历后期）。黄嘉育是万历新都人，此书属徽州刊本，其插图景大于人，简练疏朗，富有诗情画意，明显受杭州插图文化影响。而曲线造形，清秀纤丽，柔美自然，仍不失徽州插图遗风。可惜画家没有留下姓名。后有金陵文林阁翻刻本。

这两本万历徽州《列女传》插图差不多同时出版，都是17世纪初，但画风迥异，汪刻本（双面）人大，黄刻本（单面）景大；汪刻本繁丽，黄刻本简练；汪刻本严谨，黄刻本潇洒；汪刻本富有装饰性，黄刻本富有抒情性。汪刻本固守徽州插图传统画风，黄刻本受当时兴起的杭州插图影响，有所变化。若与上述金陵刊本质朴豪放画风相比，就更有意思了，三本《列女传》三种画风，迥然不同，说明了万历插图百花齐放，呈现出多样化的繁荣气象。此外万历建阳也有《列女传》插图，但上图下文，粗制滥造，不值一提。

明刊本妇女教化插图除《列女传》外，还有《闺范》、《女范》、《七诫》等，不是规范，就是劝诫，谈的都是女性的责任义务、清规戒律，就是不谈女性的权利。当然也有一些歌颂了女性的高尚情操。

《闺范》由明儒吕坤编辑，万历徽州泊如斋刊行，泊如斋还出版过《博古图》、《考古图》等，插图都属徽州插图。《闺范》记载历代女性善行，树立女性楷模，分女子、妇人、母道三部分，先叙其事，后附赞文。插图采用单面竖幅版式，有一百五十多图，徽州黄氏刻工刻。此插图人物生动传神，刚柔相济，画得很好，可惜画家没有留下姓名（有说是黄应澄画的，但不如黄应澄简洁文雅，装饰性强）。

此插图大多以人物为主，常用上下左右（上下明显，左右不明显）建筑直线将人物曲线框住，互相对比，互相衬托，使人物故事更加引人注目。此插图画风、出版时间都与上述黄刻本（单面）《列女传》插图相近，都是徽州后期（万历后期，17世纪初）受杭州插图文化影响，出现杭化倾向，代表了徽州后期插图艺术风貌。有些以景物为主、人物为辅的插图（例如“密母”、“二程之母”等）中的山水、建筑甚至直接照抄杭州插图《诗余画谱》。整个看上去，此插图不及黄刻本《列女传》简洁明了，潇洒自如，而显得有些纤细拘谨，更多地保留了一些徽州插图特点。此书流行甚广，插图常常被人盗用，例如杭州师俭堂刊本《明珠记》插图就抄袭此书（例如“鲍宜妻归乡提水”、“俞新妻舐目复明”、“高叡逼弈死不屈”、“范滂母”等），将两幅单面插图合成一幅双面插图。由此可见《闺范》插图既抄袭别人，别人也抄袭它，说明明末插图互相抄袭的现象非常严重。

《女范》，明儒歙县黄尚文编撰，插图是徽州画家程起龙（伯阳）画的，徽州黄氏雕版，万历三十年（1602年，17世纪初）休宁出版，后来徽州刘氏增补。插图采用单面竖幅版式，图近二百幅，也是个大工程。程伯阳名不见经传，却画得很好，他还画过《孔圣家语》插图（刊于万历十七年（1589年），也是单面竖幅版式，有40图），都属万历徽州插图艺术的代表作。《女范》插图仍以人物为主、景物为辅，多为园林闺房，外景也只有近景，没有远景，人物生动传神，线条柔美纤细，装饰性很强，仍保留徽州早期插图的风貌。艺术水平不亚于上述两本单面插图（黄刻本《列女传》和《闺范》）。这三本插图画风相似，都很简洁。若说三者区别，《闺范》拘谨，《列女传》自如，而《女范》则侧身其间，好像是二者的过渡。

《七诫》，东汉班固编撰，插图为仲南程应箕画，万历十八年（1590年，16世纪末，万历前期）徽州出版，现藏日本公文书馆。此插图采用双面对连、横幅大图版式，是徽州现存最早的妇女教化图书，与上述金陵富春堂《列女传》差不多同时。《七诫》插图构图饱满，背景空白处都用云水石树填满，描绘精细，一丝不苟，整个看上去，庄重典雅，精致华丽，装饰性很强。画家程应箕也是徽州人，艺术水平不亚于上述徽州插图艺术大师汪耕、程伯阳。

明刊本妇女图书除上述教化类外，还有《女骚》、《仙媛纪事》等。

《女骚》，即新安蘧觉生编辑《夜明轩纂刻历代女骚》，也是徽州刊本，刊于万历四十年（1612年），插图采用双面对连、横幅大图版式，属徽州后期（万历后期，17世纪初）插图，人物更加生动，画风更加简洁，生活气息更浓，富有诗情画意，明显受杭州插图文化影响，徽州原有特点越来越少。

《仙媛纪事》，杭州杨尔曾编撰，其书坊草玄居出版，也刊于万历三十年（1602年），是本介绍女神仙的短篇小说集，也有教化意义。插图大多是采用单面竖幅版式，刻工黄玉林（德宠）是徽州人，可能长住杭州，他常与杨尔曾合作（例如他俩合作《图绘宗彝》，杨尔曾编撰，黄玉林刻图），插图都属杭州插图。《仙媛纪事》插图以人物为主、景物为辅，人物占满画面，景物很少，山石树木画得很笨拙，人物画得很大，生动传神，稚拙有趣，整个看上去，质朴简洁，不像上述徽州插图庄重纤丽，倒有些像杭州早期（万历年间，16世纪末17世纪初）小

说插图，例如与容与堂刊本《水浒传》插图画风有些相似，当属杭州早期插图。

上述妇女教化类书插图除金陵富春堂刊本《列女传》外，几乎全是徽州刊本，可见徽州对教化图书之重视。这种情况从下面介绍的其他教化图书中也可证明。

明朝历代皇帝都很重视教化，范围极广，上至宫廷，下至百姓，中间文武百官、莘莘学子、士农工商、三教九流，无所不包，全面教化，以维持封建统治长治久安。明代先后编写了很多以史为鉴、扬善抑恶的小册子。现存万历时宫廷教育的教材就有两本，一为《帝鉴图说》，一为《养正图解》。

《帝鉴图说》，是托孤老臣、大学士张居正、吕调阳编撰的，教育万历小皇帝，以史为鉴，做个明君。此书分两部分，第一部分是"圣哲芳规"，介绍历代明君德政81个故事；第二部分是"狂愚复辙"，讲了昏君误国36个故事，共计117个故事。并令当时北京宫廷画师为其画插图，属工笔重彩写本手绘插图。一事一图，善有榜样，恶有劝诫，居安思危，警钟长鸣。此书一出，反映良好，为了广为宣传，又将其雕版刊印，成了明清一本畅销书。现存万历刊本就有三种，即北京刊本、徽州刊本、江陵刊本。

北京刊本，刊于万历初年（1573年），是根据北京宫廷手绘插图（细密画）刊印的，有81图，（"圣哲芳规"），采用双面对连、横幅大图版式。此插图直线造形，周正庄严，描绘精细，高贵典雅，装饰性很强。其中有些阴刻留黑，引人注日，使画面出现节奏感。整个看上去，稳重浑厚，古朴大方，一派帝京气象，是十分难得的北方插图艺术，在明代插图艺术中占有重要地位。

江陵刊本，是北京刊本的翻刻本，但构图松散，描绘潦草，原版阴刻（粗黑的点、线、面）改为阳刻，显得轻薄飘浮，艺术水平不高。

徽州刊本，徽州书籍商历来重视教化类图书，此书当然不会遗漏，徽州刊本也刊于万历初年，与北京刊本不同，是徽州画家参考北京刊本重画的，曲线造形，柔丽纤细，描绘精细，自然生动，表现出徽州插图婉丽俊秀的画风，与北京插图皇家气派迥然相异。

《养正图解》，是万历大学者、史学家焦竑编撰，他是皇太子的侍讲官，是为对皇太子"蒙以养正"（《易·蒙》，即"养正于蒙"）而编写的启蒙读物。为了让孩子们能看懂，又请宫廷画师丁云鹏（1547年—1628年）为其画插图。也是反映良好，雕版刊印。现存有徽州玩虎轩刊本，刊于万历二十二年（1594年），比上述《帝鉴图说》晚二十年左右，徽州黄氏雕版。此书选取前贤，以为榜样，对儿童进行启蒙教育，正如祝世禄序中所说："命诸臣讲读经书，暇开陈明君、良相、孝子、忠臣诸故事，及时政沿革、民间疾苦之类。已又命绘《农业艰难图》及《古孝行图》以进。盖其为教，可谓本末具举，蔑以复加已。"丁云鹏是安徽休宁人，万历时宫廷画师，人物、山水、花鸟全能，白描精妙，流畅典雅，正适合于画插图，画过《程氏墨苑》、《方氏墨谱》，都属徽州画谱插图。玩虎轩主人是汪云鹏（光华），是万历徽州著名书籍商，出版过《列仙全传》、《西厢记》、《琵琶记》、《红拂记》、《祝发记》、《征歌集》等图书，插图都是徽州插图中的精品。《养正图解》插图采用单面竖幅版式，有60图，构图以人物为主、景物为辅，上实下虚，上封下开，人物突出，很有特色。人物敦睦，衣纹流畅，整个看上去，既庄穆又生动，正符

合儿童教材的要求，不愧为白描大师之誉。

明刊本教化类书插图除上述中央编撰的图书外，地方编辑出版的就更多了，可惜大多佚失，现存主要有《人镜阳秋》、《瑞世良英》、《状元图考》等。

《人镜阳秋》，汪廷讷编撰，汪耕画，黄应组（祖）刻，环翠堂刊本，刊于万历二十八年（1600年），插图采用双面对连、横幅大图版式（也有少量单面竖幅），多达千图，工程之大，在中国插图史上实为罕见。汪廷讷是万历徽州（休宁）戏曲家、出版家，其书坊环翠堂出版过自撰的《人镜阳秋》、《环翠堂集》、《环翠堂乐府七种》、《环翠堂五种曲》、《棋谱》等图书，其中插图都是汪耕画的。汪耕（1573年—1620年）是明代最伟大的插图艺术大师之一，生活在万历年间（16世纪末17世纪初），是安徽歙县人。如上所述，他主要画戏曲插图和教化类书插图，都采用双面对连、横幅大图版式。汪耕插图仍以人物为主、景物为辅，人物生动传神，景物精细严谨，描绘精细，一丝不苟，整个看上去，精致婉丽，清新雅洁，装饰性很强，艺术水平很高。总之其插图数量之多，质量之高，不仅在中国，就是在世界插图艺术史上也是罕见的。汪耕插图是徽州插图最杰出的代表，是中国插图史上的精典作品。他常与书籍商汪廷讷、刻工黄应组合作，他们合作的上述作品都是精品。《人镜阳秋》是本历代名贤小传，选取忠孝节义名贤故事1000个，一人一图，标榜名贤，教化民众。此插图也是以人物为主、景物为辅，构图左右均衡、疏密有致，人物生动，很有气魄，线描柔丽，细致严谨，画风简明典雅，婉丽精细，装饰性很强，艺术水平很高。

《瑞世良英》，明末太监金忠、车应魁（陕西人）编辑，崇祯十一年（1638年）内府刊印，属明末北京插图。此书序说："上下古今数百千年，凡忠臣义士、节侠廉贞，汇而成帙，命曰《瑞世良英》。"看来也像《人镜阳秋》一样，属名贤样板教化图书。尤其是书中介绍了一批清官廉吏廉洁奉公、造福百姓、人民拥戴的故事。此书插图也很多，多达300图，均采用单面竖幅版式，一人一事一图，右上方有榜书小传，记言记行，赞颂褒奖。此书插图构图饱满，朴实生动，粗犷豪放，意趣盎然，与《人镜阳秋》精丽典雅迥然不同，完全是北方插图的风貌。尤其是很多描绘下层社会劳动人民生产劳动、日常生活的插图，对我们今天研究明末社会生活状况提供了真实可靠的形象资料，具有历史文献的意义。

《状元图考》，明顾鼎臣、顾祖训祖孙编撰，万历三十七年（1609年）徽州出版，徽州黄应澄画，徽州黄氏刻，当属万历徽州插图。黄应澄是徽州豪绅，注重教化，画得很好，但画史无名。此书收录明代历科状元29人，一人一传一图，有29图，采用单面竖幅版式（清初杭州陈氏文治堂又有增补）。此插图构图饱满，虚实有致，人物生动，富有表情，性格鲜明，很有个性。景物衬托恰当，富有诗情画意。人物互相呼应，自然生动，富有戏剧性，生活气息很浓。线描柔丽纤美，一丝不苟。整个看上去，精致典雅，婉丽文静，装饰性很强，非常成熟，富有书卷气，可供文人案头清玩。总之此插图艺术水平很高，堪称徽州插图艺术中的精品。

孝是人道之本，是维护家庭的基本道德准则，春秋战国经孔子、孟子提倡，后被封建统治者加以利用，汉时大发展，出现《孝经》，成为儒家经典著作。此后

历朝都广为宣传，美术史上孝子图不断出现，汉有石刻（画像石）、漆艺（漆器上的装饰画），六朝有画像石棺、漆画屏风等。唐宋继续发展，宋明理学进一步弘扬光大，宋有工笔重彩卷轴画（横卷手绘插图），画得极好。宋金墓室壁画上也屡见不鲜。明清木版插图盛行，各种版本很多，但多已佚失，现存多为清代刊本，诸如《二十四孝图》、《二百四十孝》、《孝友分类图》等，这些插图整个看上去，粗陋草率，艺术水平不高。鲁迅先生在《朝花夕拾》中对《二十四孝图》有深刻批判，指出了封建教化的吃人本质。

综上所述，现存明刊本教化类书插图，除金陵富春堂刊本《列女传》等少数刊本外，几乎全是万历徽州刊本，说明徽州图书出版业重视教化图书。如果说金陵、吴兴（湖州）图书以戏曲为主，建阳图书以小说为主，苏、杭图书小说、戏曲并重，那么徽州图书则以教化图书为主。当然由于安徽戏曲发达，徽州戏曲插图也很多，可见徽州图书教化、戏曲并重。

徽州地处皖南山区，生活艰苦，民风纯朴，传统道德观念深入人心，忠烈之士层出不穷，所以表彰忠烈的牌坊也特别多，现已成为徽州古城的一道独特的风景线。当然表彰忠烈也推动了社会教化。此外程朱理学创始人之一朱熹就诞生在徽州婺源（今江西婺源），朱熹理学被称为“后孔子主义”，影响极大。尽管明后期程朱理学已经衰落，但在徽州依然是很有市场，这些大概就是徽州出版发行教化图书多的主要原因。

徽州插图艺术发达还因为徽州有一批优秀的插图艺术大师，非常遗憾的是他们大多没有留下姓名，就是少数有幸留下姓名的，也名不见经传，例如汪耕、程伯阳、程应箕、丁云鹏、黄应澄等，都画得极好，却画史无名（这一直是中国美术史、绘画史存在的严重缺憾）。他们继承了北宋李公麟（安徽舒城人）写实生动、精细流畅的白描传统，不断创新，逐渐开创了光辉灿烂的徽州插图艺术，由此可见徽州有一条卓越的白描艺术传统。徽州插图构图饱满，虚实有致，人物生动，配景恰当，线描柔丽，精细不苟，整个看上去，清新雅洁，装饰性很强，艺术水平很高。万历后期（17世纪初）徽州插图广泛影响到金陵、杭州、建阳、苏州等地，在中国插图艺术史上占有极为重要的地位。对于这样一个如此重要的地方画派，可惜我们以前介绍的太少了。

第15讲　明刊本科技类书插图艺术

中国不仅是一个艺术大国，而且也是一个科学技术“发明的国度”（坦普尔语）。科学技术史学家坦普尔（英国著名科技史学家李约瑟博士的得意门生）总结中国古代科技发明时，找出了一百多个“世界第一”，内容广泛，包罗万象。其中农业、手工业极为发达，长期以来一直在古代世界遥遥领先。中国四大发明（造纸术、印刷术、指南针、火药）更是举世闻名，一直为世界各国所称道，例如马克思说：“中国四大发明预告了资产阶级社会的到来。”“火药将骑士阶层炸得粉碎，指南针打开了世界市场，并建立了殖民地，而印刷术则成为新教的工具。”总之，中国四大发明加速了古代旧世界的崩溃，推动了近代新世界的诞生。中国古代科学技术大大地提高了人类社会的生产力，促进了世界人民的大交流。其中有些成就至今还在现代高科技中发挥作用，仍有现实意义。

中国古代科学技术经过几千年的不断发展，到了明代，社会生产力达到了最高峰，科学技术开始全面总结，并出现了近代因素。明初农业恢复生产，推动了手工业、商业大发展，染织、陶瓷、金工、漆艺、造纸、印刷、建筑、造船等方面都有很大提高。明中叶以后，随着江南城市商品经济和资本主义生产关系萌芽萌发，民间手工业也发展起来，涌现出很多工商业城镇。商品经济的发展，不仅使国内贸易繁荣，而且也推动了海外贸易发展，丝织品和瓷器大量出口，进一步推动了中外经济、文化交流。正是在这样一个伟大的时代背景下，刺激了明代后期科学技术大发展，开始全面总结历代经验，积极开拓创新，终于写出了《农政全书》、《天工开物》、《本草纲目》、《徐霞客游记》四大科技名著，这四大名著就是在世界科技史上也占有重要地位。此外在天文学、数学、建筑学、军事学等方面都有重大建树。这些光辉灿烂的科技名著，大多有精彩插图。

《农政全书》是明代四大科技名著之一，是明代农学最伟大的著作。作者徐光启（1562年—1633年）是上海人，传说上海徐家汇就是因他而得名。他曾任明末宰相，是明代杰出的科学家，早年从利马窦等学习西方近代科学，是中国最早介绍西方科学的人之一，是中国近代科学技术的先躯者。他一生翻译、著述颇丰，广泛涉及农学、历书、兵书、数学等多种实用学科。《农政全书》是中国古代农学的集大成，全书60卷，分12章（门），即农本、田制、农事、水利、农器、树艺、蚕桑、蚕桑广类、种植、牧养、制造、荒政等，强调以农为本，博采历代农书，系统整理，科学分类，调查研究，一一验证，发表了很多精辟见解，尤其是吸收了当时先进的西洋水利（“泰西水法”），将中国农学推向新的高峰。可惜此书他生前还未写完，后由他的学生陈子龙等整理出版，崇祯十二年（1639年）陈子龙平露堂刊行，平露堂在上海华亭，属苏松太道，插图当属明末苏州插图。此插图整个看上去，一目了然，再看细部，非常精确，非常实用，是我们今天研究明代农业科技的可靠的形象资料。此插图，尤其是农具部分的插图，大多是采用元代王桢《农书》中的插图，但是有增减改动，尤其是人物农事部分，大多是明代重新创作的。此外有些插图还参考了万历刊本《三才图会》插图。总之此插图写实生动，描绘精细，很有趣味，富有装饰性和生活气息，在明末苏州插图中很有特色。

中国是农业大国，历来以农为本，奖励耕织，重农抑商。中国古代有五大农书，即北魏贾思勰《齐民要述》、元代官修《农桑辑要》、元代王桢《农书》、上述《农政全书》、清代官修《授时通考》，这五大农书都是既有广度又有深度的大型综合性农学巨著，都是在广泛搜集前人文献的基础上，予以归纳整理，再加上作者自己的心得体会，编辑而成。前四本明代几乎都有刊本发行。此外农学图书还有《便民图纂》、《元亨疗马集》、《安骥集》等，大多都有精彩插图。

《农书》，元人王桢编撰，他是山东东平人，在南方作官，对南北方生活、生产都有所了解。此书分三部分：①“农桑通诀”，综述农业生产各个方面的情况及其简史。②“百谷谱”，分别介绍各种谷物、瓜果、蔬菜、竹木等种植方法和情况。③“农器图谱”，是本书插图，有281图，介绍了二百多种农业生产工具，图文并茂，互相说明，使人一目了然。此书元代刊本已经佚失，明代曾多次刊行，现存有嘉靖九年（1530年）山东布政使刊行本，插图简朴浑厚，很像元代北方插图。若与上述明末苏州刊本《农政全书》插图互相比较，两书画面相似，细部不同。《农书》插图简朴，《农政全书》插图细致，二者画风迥异。

《便民图纂》，也属农书，作者邝璠（1465年—1505年）是河北任丘人，像上述元人王桢一样，也是北方人在江南（江苏吴县）作官。但此书主要记述太湖地区农业生产、生活习俗，以种水稻为主、养蚕桑为辅，全书写了农业技术（包括耕、织、林、牧等业）、食品加工、医药卫生、生活常识、生活用品（还包括书画）、气象观测、占卜等。此书现存有嘉靖年间（1522年—1566年）苏州府刊本，插图当属苏州早期插图，共有31图，其中男耕15图，女织16图。据郑振铎先生考证，此插图大部分参考了南宋楼璹《耕织图》（郑振铎《漫步书林》）。宋本《耕织图》现已不存，明代天顺六年（1462年）曾翻刻过宋本（现藏日本），两相对照，确实是这样，《便民图纂》插图将原来宋本《耕织图》双面对连的横幅大图改为单面正方形画面。此插图男耕图多画室外，草木披拂；女织图多画室内，花砖铺地。整个看上去，平易近人，轻松潇洒，生活气息很浓，例如《田家乐》、《祀谢》、《织机》、《攀花》等图就生动有趣，很有意思。

明代兽医图书出版了不少，多为疗马经、疗牛经，还有疗驼经等，都有简明生动的插图，其中刊本最多、影响最大、最精彩的是《安骥集》（弘治年间，上图下文）、《元亨疗马集》（万历年间）。清代兽医图书就更多了，尤其是民间坊刻本，更是粗犷豪放，生动有趣，充分体现了民间艺术朴素大方、健康乐观（豪爽幽默）的风貌。

《天工开物》，是明代四大科技名著之一，是中国古代最全面、最著名的一本科技巨著，日本学者薮内清说“《天工开物》展现了中国古代科技全貌”，李约瑟称之为“中国17世纪工艺百科全书”，称作者宋应星是“中国的狄德罗”。宋应星（1587年—1661年）是明末清初江西奉新人，曾在江西分宜、福建长汀、安徽亳县做官，清兵入关后，他愤然而起，辞官回乡，终身不仕。他不仅是一位伟大的科学家，而且还多才多艺，文章议论时弊，诗歌愤世忧民，他还亲自为自己的著作《天工开物》画插图，也是明代插图艺术大师，而且还是一位很有特色的画科技插图的插图大师。《天工开物》一书分上、中、下三编，18卷18类，依次为：上编

“乃粒”（谷类）、“乃服”（衣类）、“彰施”（染色）、“粹精”（粮食加工）、“作咸”（制盐）、“甘嗜”（制糖）；中编“陶埏”（制陶）、“冶铸”（铸造）、“舟车”（交通工具）、“锤锻”（冷锻）、“燔石”（采矿、炼矿）、“膏液”（制油）、“杀青”（造纸）；下编“五金”（金属冶炼）、“佳兵”（兵器）、“丹青”（颜料）、“曲药”（酿造）、“珠玉”（珠宝）。内容极为广泛，几乎涵盖中国古代所有重要的产业部门。更有意味的是，他将“乃粒”放在前面，将“珠玉”放在最后，体现了他“贵五谷而贱金玉”的超凡的务实思想，说明了他注重民生，“以农为本”，兼顾工商。总之，此书是中国古代手工业（还包括农业）的集大成，有些成就（例如陶瓷、染织、造纸、金工等）当时就是世界领先，有些成就至今还有现实意义。此书现存有崇祯十年（1637年）涂伯聚刊本和明末建阳杨素卿刊本，两本比较，涂伯聚刊本最精彩。涂伯聚是宋应星的同乡好友（亲戚、同学），二人关系极为密切。这本涂刊本是初刻本，插图是宋应星亲自画的，是极为罕见的江西刊本，江西地区早在宋代就刻印图书，明时仍有不少江西涂姓人刻印图书。涂刊本插图多达123图，以双面对连的横幅大图为主，单面竖幅版式为辅，画风简洁明了，写实生动，细致清晰，着重描绘器物形状、结构，非常直观，让人一看就明白，易于理解，这些正是科技插图的基本要求。更难能可贵的是宋应星画的这些插图生动自然，富有意趣，生活气息很浓，有些插图整体简明，局部精细，尤其是劳动节奏表现得极好，如闻其声，如临其境，装饰性很强，艺术水平很高，有意境、有情调，有艺术性，例如“花机”、“铸钱”、“漕舫”、“锤锚”、“炼铁”、“万人敌”、“采珠”、“玉诃”等图，都极为精彩。杨素卿刊本属明末建本，是个翻刻本，杨素卿（居}）还翻刻过徽州《红梨花记》、杭州《鹡钗记》等戏曲插图。民国时（1927年）天津陶氏还出版了一个石印本，插图画得也不错，是在上述涂刊本的基础上，又受到清代殿版《耕织图》影响。此外还有日本翻刻本［明和八年（1771年）］。

《本草纲目》，是明代四大科技名著之一，是中国古代医药学集大成，作者李时珍（1518年—1593年，嘉靖、万历年间）是湖北蕲州（蕲春）人，出身名医世家，他继承家学，临床实验，并亲自上山采药，不耻下问，搜集民间药方，核查古代文献，进行辩证研究，历时30年，完成了这部医药学巨著。可见他态度认真，治学严谨，堪称楷模。他不仅医术高明，而且医德高尚，他同情百姓，为穷人看病不收费。他曾在太医院干过一年，后托病回乡，为百姓治病。他也像宋应星一样，多才多艺，除医学外，他还有诗集、诗话。中国古代本草图书历史悠久，早在战国秦汉就有了《神农本草经》，此后唐代苏敬编绘了《本草图》（唐本草），敦煌遗书中现存此图书。上述两种图书唐代张彦远《历代名画记》上都有著录。宋代唐慎微编撰有《备急本草》（宋本草），现存有金代平阳张存惠刊本等，都有中草药插图。李时珍继承了这一优良传统，并发扬光大，写成了《本草纲目》。《本草纲目》分16部，62类，记载药物1892种，其中374种是他新增的。每种药物都先列“释名”，次列“集解”，列出历代有关此药的文献、论述，再列“修治”，说明此药的药性、功能、治病，考订以前讹误，并附有药方，药方达11000多个。此外此书还广泛涉及植物学、动物学、矿物学、地质学、物理学、化学等自然科学。此书插图达1100多幅，皆画各种药物形态，包括植物、动物、矿物等，皆为实物

写生，写实生动、简洁明了，工整细致，生机盎然，都是李时珍自己画的写生。正如明代文学家王世贞在此书序中说："如入金谷之园，神色夺目。"由于此书规模宏大，资料丰富，条分缕析，非常实用，所以出版后，很受欢迎，几乎家家必备，至于医生更是人手一册，而且还被海外翻译成各种文字，被誉为"东方医学巨典"、"中国的植物学"。此书现存最早的刊本是万历二十一年（1593年）金陵胡承龙刊本，属金陵早期插图。其次是万历三十一年（1603年）江西夏良心刊本，看来江西注重实用科技类图书。此后此书多次大量翻刻，出版之频繁，版式之多样，发行量之大，影响之广，在中国医学史、出版史上都是罕见的。在《本草纲目》的影响下，明清陆续出版了很多本草图书，大多是载药、配图、附方相结合，形成了本草类图书的模式。

《饮膳正要》，中国现存最早的营养学专著，元代蒙古人忽思慧（和斯浑）编撰，他是元代延佑、天历年间（1314年—1329年）宫廷饮膳太医，他"将累朝亲侍进用奇珍异馔、汤膏煎造，及诸家本草、名医方术，并日所必用谷肉果菜，取其性味补益集成一书，名曰《饮膳正要》"（忽思慧进书表文）。此书有元刊本和明景泰年间（1450年—1457年）内府重刻本（经厂本），都有插图。明刊本插图168幅，画各种食物（谷、果、菜、鸟、兽、鱼等）形态，细致写实，生动有趣。此插图可能参考了元刊本插图，画风质朴豪放，仍有元代北方插图的遗风，但不及元刊本插图精致成熟。

中国古代战争延绵不断，研究军事学理论的兵书自然也就不少，陆续出现了《孙子》、《吴子》、《六韬》、《司马法》、《三略》、《尉缭子》、《李卫公问对》等经典著作。明时军事学又一次出现高潮，兵书数量极多，据说多达一千多部，约占中国古代兵书总数的三分之一，既有大型综合性巨典，又有分科明确的专业性专著，此外明代还大量重刻以前的兵书。明刊本兵书一般都配有插图，图解文字，明刊本兵书插图更多，动辄上百图，甚至于几百图，真正做到了图文并茂、互相说明。

明代兵书最伟大的巨著是《武备志》（《武备全书》），也是中国古代规模最大、内容最全的一部军事学图书，是古代军事学的集大成，被誉为军事学的"百科全书"。作者茅元仪（1594年—1640年）是湖州（浙江吴兴）人，是明末军事学家、出版家和文学家，出身书香门第，自幼博览群书，留心时事，"好谈兵"，他屡考不中，怀才不遇，于是著书立说，一方面汇集以前历代兵书文献，一方面选录明代军事最新资料，历时15年编辑而成。出版后名声大振，后充当幕僚，辽东立功，进入翰林院。他屡遭权臣忌恨，多次被害，最后满怀悲愤，纵酒身亡。此书体系庞大，资料丰富，编辑科学，条理分明，体例统一，是一部大型综合性辑评体兵书。全书由五部分组成，依次为"兵诀评"（古代九部兵书）、"战略考"（历代著名战例）、"阵练制"（阵法、操练）、"军资乘"（兵器装备）、"占度载"（占天度地），每部分都要概括内容，考证源流，评论得失，阐述观点，配有插图。此书现存最早的刊本是天启元年（1621年）金陵蓬溪草堂刊本，插图多达730幅，生动有趣，简朴大方，属明末金陵插图。其中"火器图"反映了明代新出现的热兵器，"郑和航海图"反映了郑和下西洋、明代造船航海、中外交通等方面的情况，是我们今天研究当时社会情况的可靠的形象资料。此书入清后成为禁书，日本有翻刻本。

明代社会重视兵学，谈兵著书的人很多，所以明代兵书特别多，比较重要的兵书还有：《火龙神器阵法》、《筹海图编》、《江南经略》、《登坛必究》、《纪效新书》、《练兵实纪》、《讲辟百金方》、《火攻挈要》、《广百将传》、《经国雄略》、《金汤借箸十二筹》、《耕余剩技》（棍、刀、枪、弩）等，都有精彩插图。此外，明代还大量翻刻以前历代兵书，例如北宋官修兵书《武经总要》，此书现已不存，现存明代刊本，附有大量插图，其中兵器插图就多达二百五十多图，此书插图大多翻刻宋人的，也有明人补充、修改的，也很精彩。现存明代翻刻本为研究宋本提供了珍贵资料。

明清是中国古代建筑史上最后的一个高潮。明代南北二京的都城建设、大量新兴的工商城镇的城市建设、长城修筑、海防建设等各项建筑事业都轰轰烈烈地开展起来，宫殿建筑、皇陵建筑、宗教建筑、礼仪建筑、民居建筑、园林建筑等全面发展。尤其是园林建设更是取得长足进展。正是园林建设的大发展，明末出现了计成的《园冶》。《园冶》是中国，也是世界古代最早的园林设计学的经典著作，至今仍有指导意义。作者计成（1582年—？）是明末清初苏州吴江人，是位造园家，能诗能画，青年时游历大江南北，饱览名山大川，中年后回到江南，专门为人造园，作品有仪征寤园、南京石巢园、扬州影园等。长期的艺术实践，使他积累了丰富经验，他总结经验，写成《园冶》。此书全面总结了中国古代自然山水式园林的造园经验、设计原则和具体做法，全书分“兴造论”和“园说”两部分，“兴造论”阐明了造园艺术的指导思想，“虽由人作，宛自天开”，“巧于因借，精在体宜”。“园说”分别阐述相地、立基、屋宇、装折、门窗、墙垣、铺地、掇山、选石、借景等具体做法。全书插图共计235幅，可能也出自作者计成之手，当属明末苏州插图。

此外，明代还出版有数学、天文学、地理学、物理学、化学等方面的图书，其中也有大量插图，不过这些插图与上述具象插图迥然相异，大多是抽象插图，但其构图、造形、线条、虚实、节奏、韵律等，多样统一，也有美感，宛若现代抽象艺术，表现出科技插图特有的抽象之美，不但别有一番情趣，而且有的还显示出装饰性和艺术性。

最后再介绍一下《三才图会》，这是一部大型插图本类书，王圻、王思义父子编撰，万历三十七年（1609年）金陵槐荫草堂刊本。王圻是上海（松江）人，嘉靖四十四年（1565年）进士，任御史时，仗义直言，得罪了权贵，屡遭贬谪，后辞官回乡，一心编书，著有《续文献通考》、《稗史汇编》、《东吴水利考》、《三才图会》等。他儿子王思义科举不利，学习其父一心编书，父子俩共同努力，终于完成了《三才图会》这部伟大巨典，对后世影响很大。他父子俩都很重视插图，广泛收集，“艳慕图史之学，凡玑衡、地域、人物诸象绘，靡不兼收”（《三才图会·引》），为编辑《三才图会》收集了大量插图，此书可谓万历以前科技插图之汇编，在中国古代插图史上占有重要地位。古人以“天、地、人”为“三才”，可包罗万象，所以《三才图会》是部插图本百科全书。全书共有天文（4卷）、地理（16卷）、人物（14卷）、时令（4卷）、宫室（4卷）、器用（12卷）、身体（7卷）、衣服（3卷）、人事（10卷）、仪制（8卷）、珍宝（2卷）、文史（4卷）、鸟兽（6卷）、

草木（12卷），14门106卷，范围极广，无所不包。每目先画图形，再用文字说明，图文并茂，互相说明，卷帙浩繁，堪称图海。书中天文、时令、身体、器用等门是科技类书插图，是万历以前各种科技类书插图的集大成。地理门多画中外地图、山水名盛，其中山川名盛可谓山水插图，采用了许多以前的地方志插图。人物门画有古今名人画像，上自上古，下至明代，属名人绣像插图，是在参考了多种明代前期君臣先贤画像的基础上创作的。人事门属风俗画插图，鸟兽、草木门属动植物插图，宫室类属建筑插图，珍宝（古币、矿石）、服饰类属文物考古插图。总之《三才图会》是我们今天研究中国古代文化史的可靠的珍贵的形象资料。类似图书还有章璜编撰的《图书编》，但不及《三才图会》广博。

综上所述，明刊本科技类书插图与一般常见的文学插图迥然异趣，这种区别就像科学与艺术的区别一样，科技插图一般是简洁明了，一目了然，与文字互相说明，帮助人理解科技内容，说明性、理性、共性都很强，而文学插图就像文学一样，强调抒情性、感性、个性，所以科技插图一般个人风格、地方特色都比较弱。但是优秀的科技插图也生动有趣，也有情调、意境，也有形式美和装饰性，艺术水平也很高，是科学与艺术的完美结合。

第16讲　明刊本画谱类书插图艺术

中国文化历史悠久，源远流长，形成了积厚流广的文化传统，每个时代的文化建设都离不开这一博大精深的文化传统，都是在学习传统文化的基础上创造新文化。中国艺术也不例外，中国艺术特别强调学习传统，学写诗要先背古诗，学作文要先背古文，学书法必须临摹古碑帖，学画必须临摹古画，学戏必须先学几出古戏等等。所以早在南齐谢赫《古画品录》中就提到了学画者要“传移模写”。那时供学画者临画的范本都是手绘的，或为原作，或为摹本，一般人根本看不到，就更不要说临摹了。唐代发明了雕版印刷复制技术，宋代画学发达，雕版印刷复制技术用于画学图书，出现了画谱，画谱就是供学画者临摹古画用的雕印复制、出版发行的范本。此外画谱还是供欣赏者欣赏的画册和供研究画史用的图录。

现存最早的画谱就是宋代的《梅花喜神谱》，是宋人宋伯仁编绘的，南宋景定二年（1261年）金华双桂堂出版，也是现存最早的浙江插图之一。此画谱以图为主，有100幅图，描绘梅花从含苞欲放到开花结实的各种花姿，可以说是千姿百态，令人目不暇接，而且还配上诗，既连为一体又各自独立，整个看上去，模仿笔意，自由豪放，反映了当时刚刚兴起的文人写意画的艺术风貌，是美术史（尤其是文人写意画）研究的可靠的形象资料。

元代蒙古野蛮统治，使斯文扫地，文人纷纷隐居山林，文人写意画大兴，出现了一些绘画技法类图书，例如李衎《竹谱》、黄公望《写山水诀》、王绎《写像秘诀》等，可惜这些图书原（元）本大多亡佚，估计原来都有插图，不然绘画技法无图示意，是说不清楚的。元代画谱直接影响了明代画谱，有些明代画谱或参考或翻刻元代画谱。

明代文人写意画大发展，书画艺术进一步市场化，书画市场空前繁荣，社会上买画的人和卖画的人都很多，自然学画者也很多，再加上明代图书出版事业出现了黄金时代，这些都推动了明刊本画谱类图书大量出版，盛况空前，在中国画史上数量最多，质量最好，影响最大。明代三大刻书中心杭州、徽州、金陵（南京）都有画谱出版。尤其是万历以后，江浙地区文人写意画盛行，吴派、浙派各领风骚，画谱出版很多，下面就一一介绍。

杭州山水风光旖旎，自古以来历代文人墨客都为之倾倒，留恋不舍，中国古代画家至少有一半与杭州有关系，或出生浙江，或迁居杭州，或来此游历，或终老其间，长期以来一直是中国画的创作中心，画学长盛不衰，画谱出版自然而然也是最多最好。杭州画谱代表作主要有《顾氏画谱》、《集雅斋画谱》、《图绘宗彝》等。

《顾氏画谱》，又名《历代名公画谱》，顾炳编绘，万历三十一年（1603年）杭州双桂堂出版。顾炳是万历杭州人，属院派画家，善画花鸟，早年临摹古今名画，遍游名山大川，拜访高士，虚心求教；后应选宫廷，得以窥见宫廷秘藏，深感名画易毁，应雕版复制，永远保存，发扬光大，于是乎他苦心孤诣，编辑出版这本《历代名公画谱》。出版这本画谱的双桂堂是万历杭州书坊，竟然与上述南宋出版《梅花喜神谱》的金华双桂堂完全同名，可谓奇哉（好像元明建安也有个双桂

堂）！《顾氏画谱》精选晋唐至元明画家108人，一人一图，共计108幅图，中国画史上的顶级大师差不多都入选了，是现存最早的一本中国古代名人名画图集。此画册模仿毛笔写意，表现画风，后有画家小传，图文并茂，互相说明，是本很好的中国画史普及图书。其中大多数名人名画现已失传，此画册为我们今天了解这些失传名画提供了参考，例如唐宋名画中，阎立本的人物画，李思训、李昭道父子的工笔重彩山水画，黄荃、黄居宝父子的工笔重彩花鸟画，荆（浩）关（仝）山水画，北宋三大家（李成、范宽、郭熙）山水画，赵昌花鸟，苏轼墨竹，米（芾）点山水，赵伯驹山水，赵孟坚水仙，杨补之梅花，陈容的龙，李嵩人物画等等，都比较接近画家画风，可供研究画史者参考。当然其中也有大量所谓的“名画”不够准确，有些离谱，这主要是因为古代没有科学鉴定和照相制版复制技术，只能靠雕版印刷来复制，自然出入就比较大。再加上刻工是否能理解画意，如实复制也是一个问题（其实今天古画鉴定也不科学，也不准确，谬误很多，亟待纠正）。尽管这本画册今天看上去有些幼稚，但是在当时（万历年间）还是填补了中国历代名画图集这一大空白，这对了解画史，欣赏名画，学习名家画法，都有很大的作用，还是很有意义的。此画谱对明清画谱影响很大，后来很多画谱，例如杭州《诗余画谱》、《图绘宗彝》中就有一些画模仿，或参考此画谱。

《集雅斋画谱》，黄凤池编辑，万历杭州集雅斋出版。黄凤池是万历新安（安徽徽州）人，后迁居杭州开设书坊集雅斋，专门出版画谱类图书，计有八种，后合刊成《集雅斋画谱》，此画谱也像明代大多数书籍商一样，伪托名家画稿、题字，以招揽生意。《集雅斋画谱》有以下八种：

①《唐解元（唐寅，字六如）仿古今画谱》，伪托名家唐伯虎，实际上是曹有光、宋旭、陈裸等人画的，有48图，山水、人物、花鸟都有，万历末年清绘斋原刻。清绘斋是杭州金氏在苏州开的书坊，专门出版苏杭画家的画谱。后集雅斋翻刻（浙江名工刘素明刻）。中国画史上有个有意思的现象，二三流画家唐伯虎的名气比任何一流大师都大，尤其是在江南，竟然妇孺皆知。类似这种虚有其名、名不符实的现象历朝都有，一直延续至今，看来这是中国画史上的普遍现象，值得我们今天研究研究。

②《张白云名公扇谱》，张成龙（白云）编辑，传为陈淳、孙克弘、文震亨、吴炳等人画，也有48图，采用双面对连、横幅大图版式，也是山水、人物、花鸟都有，也是万历苏州清绘斋原刻，集雅斋翻刻（浙江名工刘素明刻）。

③《梅竹兰菊四谱》，杭州孙继先摹绘，是集雅斋原刻本，有100图，采用单面竖幅版式。梅兰竹菊四君子是文人画中最常见的题材，文人笔耕之余，玩玩笔墨，消遣消遣，画画梅兰竹菊，所以四君子画谱很多，宋元明清一直不断，一直很有市场。四君子画谱除此之外，有名的还有：上述宋人宋伯仁的梅谱、元人李衎的竹谱、明人《高松画谱》（有竹谱、菊谱、鸟谱，嘉靖刊本）、《刘雪湖梅谱》等。都是模仿笔意，挥洒自如。

④《木本花鸟谱》，天启元年（1621年）集雅斋原刻本，有四十多图，采用单面竖幅版式，后有文字说明，介绍该花情况。

⑤《草本花诗谱》，也是天启元年集雅斋原刻本，共有72图，也是单面竖幅版式，后有文字说明该花情况。这两种花谱堪称姊妹篇，据说是书籍商黄凤池的写

生之作，都是浙江名工刘素明刻的。这两本花鸟画谱既是花鸟诗的插图，又可指导人们养花养鸟。

集雅斋八种画谱中最精彩的是三种《唐诗画谱》，即《五言唐诗画谱》、《六言唐诗画谱》、《七言唐诗画谱》，黄凤池编辑，集雅斋原刻，蔡冲环（元勋、汝佐）画，刘次泉刻，约有一百四十图，采用单面竖幅版式。老板黄凤池是徽州人，在杭州开书坊。画家蔡冲环也是徽州人，定居杭州，画过《六合同春》（陈继儒评六种戏曲）、《丹桂记》、《唐诗画谱》、《图绘宗彝》等书插图，不仅多产，而且画得很好，富有诗情画意，堪称明代（万历）杭州插图艺术大师。刻工刘次泉也是徽州人，常住杭州，常与蔡冲环合作，上述蔡冲环画的插图大多是他刻的，也属杭州名工。这三人都是徽州人，定居杭州，可能是当时杭州书业中的安徽帮，当时还有很多徽州商人、文人、画家、工匠移居杭州，他们将徽州插图艺术带到了杭州，对杭州插图影响很大，使万历后期（17世纪初）杭州插图也出现了徽化倾向。

《唐诗画谱》描绘唐人诗意，诗画结合，诗中有画，画中有诗，互相衬托，相得益彰，互相说明，增强了艺术感染力。此画谱以山水画为主，风景开阔，充满着诗情画意。山水画深受当时浙派山水画文化影响，浙派山水是浙江画家继承南宋马（远）夏（圭）山水，构图大多采用对角线分割，一半近，一半远，一半实，一半虚，而实中有虚，虚中有实，互相对比，互相衬托，有的画还明确注明仿大小李将军、刘李马夏等。此外还有一些画受当时盛行的吴派山水画文化影响。整个看上去人物生动，景物抒情，人物细致，景物疏朗，体现了杭州徽化画风。尤其是那些以人为主，只有近景，没有远景的画，很像《元曲选》插图，《元曲选》插图是典型的杭州徽化画风，看来二者相去不远，大概都是万历后期（17世纪初）出版的。《唐诗画谱》既是山水画谱，又是唐诗插图，既可供学画者临摹学习，又可供文人欣赏玩味。此画谱后被多次翻刻，还被介绍到日本，日本人多次翻刻出版。其中日本美术史学家大村西崖1926年也曾校辑出版了此画谱［他还是最早的《中国美术史》（1928年）的作者，说来令人惭愧，我们很多最早的中国文化史、艺术史方面的著作，竟然是外国人为我们编写的］。

说起《唐诗画谱》，自然而然就想起宋词画谱（《诗余画谱》）。《诗余画谱》刊于万历四十年（1613年，万历后期，17世纪初），汪绾（佐镗）画插图，汪绾名不见经传，却画得很好，此画谱与《唐诗画谱》差不多同时，体例相似，也是一词一图，全书约有一百图，采用单面竖幅版式。此画谱也是图画词意，并仿古人笔意，也以山水为主、人物为辅，富有诗一般的优美意境。画风与《唐诗画谱》相似，同属杭州徽化画风。《诗余画谱》中有些山水画或摹仿，或参考上述《顾氏画谱》（《历代名公画谱》）。例如李白《菩萨蛮》插图就参考了《顾氏画谱》中的赵伯驹的画，再如秦观《如梦令》插图参考了《顾氏画谱》中的郭熙的画，而张志和《渔父（夫）》插图则完全照抄《顾氏画谱》中的文嘉的画。

总之《顾氏画谱》和《集雅斋画谱》继承中国古代绘画传统，富有诗情画意，堪称万历画谱中的双璧，对后世画谱影响很大。

《图绘宗彝》，杭州杨尔曾编辑，蔡冲环画，黄德宠刻，万历三十五年（1607年）夷白堂出版。杨尔曾是万历杭州文人、书籍商，其书房草玄居、书坊夷白堂出版过他自己编辑的图书《海内奇观》、《仙媛纪事》、《韩湘子》、《图绘宗彝》等，

皆附插图，都属万历杭州插图，常用徽州刻工［黄德宠（玉林）、汪忠信等］刻图。《图绘宗彝》共有8卷，每卷前为画论，后为图示，卷一人物山水，附42图；卷二花鸟草虫，附56图；卷三梅谱，附87图；卷四竹谱，附63图；卷五兰谱，附36图；卷六走兽杂画，附49图；卷七名家论画，卷八介绍画法。全书共计300多图。此画谱出版后，很快金陵文林阁就有翻刻本，18世纪日本也翻刻出版。此画谱与上述《集雅斋画谱》中的《唐诗画谱》都是杭州插图艺术大师蔡冲环画的，画风相似，同属万历后期（17世纪初）杭州徽化画风。《图绘宗彝》中有些画（例如水仙、麻雀等）直接照抄上述《顾氏画谱》（《历代名公画谱》），此外还有些画参考了万历周履靖《夷门广牍》中的《画薮》插图。

以上介绍的是杭州画谱，下面介绍徽州画谱。

徽州地处皖南山区，徽州人自古"巧艺"，徽州古建有三绝（民居、祠堂、牌坊），徽州建筑上有精美的装饰雕刻，主要是三雕（石雕、木雕、砖雕），皆名满天下。徽州刻书是明代三大刻书中心之一。文房四宝中的徽墨、宣纸都产于安徽，安徽歙砚又是中国四大名砚之一，此外徽州（歙县）文房四宝也很有名。

徽州画谱与众不同，是以墨谱形式出现，既是画谱，又是墨谱。徽州制墨，历史悠久，名满天下，徽墨始于五代，宋时徽州成为全国制墨中心，明代徽墨形成了两大派，即徽州派和休宁派。徽墨非常注重外观装饰，形状多样，并用图案装饰，徽墨图案刻绘精细，有的还上色，非常精美。徽墨图案用木模压印而成，墨商顺便就将墨模印成墨谱，一举两得，既装饰了徽墨，又可作为徽墨样品，供人选择订货，以宣传徽墨，是中国古代的产品广告。徽州墨谱中最精彩的是四大墨谱，即方氏、程氏、潘氏及方瑞生墨谱。

《方氏墨谱》，万历十七年（1589年）徽州方于鲁美荫堂编辑出版，丁云鹏、吴左千、俞仲康等徽州画家画，徽州刻工黄氏刻。丁云鹏字南羽，休宁人，擅长白描人物，学习北宋白描大师李公麟（也是安徽人），画过《方氏墨谱》、《程氏墨苑》、《性命圭旨》、《养正图解》等书插图。吴左千与丁云鹏是同乡，学于丁云鹏，常与丁云鹏合作，一起画过《方氏墨谱》、《考古图》、《博古图》、《古玉图》等书插图，他自己还画过《荆钗记》插图。他俩插图描绘精细，写实生动，装饰性很强，都属万历徽州插图。《方氏墨谱》全书共计380图，分6类，分别为国宝、国华、博古、法宝、洪宝、博物。此画谱构图饱满，描绘精细，但有虚有实，虚实相间，相映成趣，例如丁云鹏画的《九子放风筝》就是这样，此画继承了宋人婴戏图，直接影响到清代民间年画中的婴戏图。再如俞仲康画的《松林图》也是虚实相间，相映成趣。这两图都是圆形画面，这种圆形画面后来又影响到明末苏杭月光版（圆形）插图。

《程氏墨苑》，万历二十三年（1595年）休宁程大约滋兰堂编辑出版，也是丁云鹏画，黄氏刻工刻。全书共计520图，其中还有50幅彩色图，可见工程之大。也分6类，分别为元工、舆地、人官、物华、儒藏、锱黄。此墨谱与上述《方氏墨谱》都是丁云鹏画的，画风相似，也是细致严谨，富有装饰性。此外还附有《中山狼传》小说（戏曲）插图一套，有8图，采用双面对连、横幅大图版式，也是丁云鹏画的，描绘精细，生动有趣，富有戏剧性，装饰性很强。引用成套小说插图作为墨谱，以推销产品，可谓一大发明。有人说中山狼是骂上述徽州方于鲁，这就属

两大墨派（徽州派和休宁派）不正当竞争了。此外此墨谱还出现了西方基督教插图和彩色印刷，这两项成就都有开创性意义，可见此墨谱不可小看。西方基督教《圣经》插图是意大利传教士利马窦带来的，是中国人所看到的最早的欧洲绘画，此墨谱中有4幅《圣经》插图，采用中国传统白描手法临摹，细致严谨，写实生动，在明代插图中别具一格。安徽一直是致力于印刷改革，早在元代王桢在安徽作官时就发明了木活字活版印刷，明时徽州墨谱又发明了彩色印刷，《程氏墨苑》是现存最早的彩色印刷，采用一版多色印刷，后来（明末）金陵十竹斋彩色印刷（多色套版印刷）的发明者胡正言原籍也是安徽人。《程氏墨苑》的彩色印刷在世界印刷史上都有划时代的意义。程大约的哥哥程大宪滋荪馆还编辑出版《程氏竹谱》。此画谱后面再介绍。

《潘氏墨海》，宋李孝美撰，万历四十年（1612年）歙县潘氏如韦馆出版，此墨谱描绘工匠制墨过程，是李孝美《墨谱》的插图，又名《墨工图》，画得一般，是我们今天了解古代制墨情况的可靠的形象资料。

《方瑞生墨海》，万历方瑞生编辑出版，郑重（千里）、魏之璜画，黄伯符刻。画面除单面竖幅和圆形版式外，还有正多边形画面。其中"海水蛟龙"（《乌玉》）、"海外风光"（《婆罗门》）等画，说明了当时所受到的海外文化的影响。

徽州画谱除上述四大墨谱外，还有：

《汪虞卿梅史》，万历十六年（1588年）汪栋刊本，汪懋孝编绘，徽州名工黄时卿刻，汪懋孝字虞卿、休宁人，擅长书画，这本梅史是他画的梅谱，并有他画梅的经验总结。此画谱采用双面对连、横幅大图版式，整个看上去，枝干飞舞，笔意生动。

《程氏竹谱》，万历三十六年（1608年）程大宪滋荪馆编辑出版，程大宪是上述程大约的哥哥，编辑出版过《程氏竹谱》、《程氏印谱》、《汉印》等图谱。程大宪是万历画竹名家，此竹谱就是他画的，并有他画竹的经验总结，图文并茂，互相说明。其中《雪竹》一图，采用阴刻，呈现出大片墨版，比较特殊。中西插图因雕版复制技术不同而不同，中国插图多为阳刻，而西方插图多为阴刻，这主要是因为中国插图复制白描（线描），呈现出白纸黑线，西方插图复制素描，要涂明暗光影。

《花史》，原应四卷，画春夏秋冬四季花卉，现存三卷，彩色印刷。郑振铎先生认为：此画谱可能是与上述《程氏墨苑》同时刊行，同为万历刊本（《劫中得书续记》）。此画谱彩色印刷与《程氏墨苑》相似，也是一版多色印刷，并非多色套版印刷。但是这种折枝花卉，又有些像明末清初金陵画谱。整个看上去，模仿笔意，挥洒自如。

总之，徽州画谱多画人物，继承了传统工笔重彩画风，描绘精细，注意上色，装饰性很强。

金陵画谱始于万历《夷门广牍》中的《画薮》，《夷门广牍》是周履靖编辑的一部丛书，专录历代（主要是明代）小品（野史杂记）。周履靖是浙江嘉兴人，生卒履历不详，"夷门"是他自喻隐居之意。此书万历二十五年（1597年）金陵荆山书林出版，可能是作者自刻本。插图采用单面竖幅版式，属万历金陵插图。《夷门广牍》全书分13类，分别为：艺苑、博雅、尊生、书法、画薮、食品、娱志、杂

古、禽兽、草木、招隐、闲适、觞咏。而且还附有插图，图文并茂，互相说明。此书内容广泛，是我们今天研究古代（尤其是明代）社会生活情况的可靠资料，对后世影响很大。

《画薮》实际上是本画谱，共有五种，分别为：人物（《天形道貌》）、竹谱（《淇园肖影》）、梅谱（《罗浮幻质》）、兰谱（《九畹遗容》）、鸟虫谱（《春谷嘤翔》），整个看上去，逸笔草草，栩栩如生。

金陵画谱最主要的代表作是《十竹斋画谱》，明末（天启七年，1627年）胡正言十竹斋编辑出版。胡正言（约1584年—1674年）原为安徽休宁人，后迁居金陵，是明末金陵大出版家，出版过很多书，其中有画谱、笺谱、印谱等图谱，是用彩色套印技术印制的。《十竹斋画谱》是胡正言邀请当时金陵名家吴彬、吴士冠、魏之克（上述魏之璜的弟弟）、米万钟、文震亨等人画的。此画谱共有8种，分别为：书画谱、墨华谱、果谱、翎毛谱、兰谱、竹谱、梅谱、石谱，每谱20图，全书共计160图。《十竹斋画谱》最伟大的成就是彩色套印，即多色套版印刷，时称“饾版”，实际上就是木版水印花鸟画，色彩淡雅，如同手绘，很好地体现了文人写意画的笔情墨趣，开中国画木版水印之先河，从此以后名家书画从官僚、贵族垄断之中解放出来，普及民间，有利于民间学习、欣赏、研究，对中国书画大发展起到了很大的推动作用。更重要的是《十竹斋画谱》彩色套印技术在世界印刷史上开创了彩色印刷新纪元。《十竹斋画谱》直接影响到清初《芥子园画谱》。

胡正言出版《十竹斋画谱》后，又于崇祯十七年（1644年）出版了《十竹斋笺谱》，共有4卷279图，也是彩色套印，色彩淡雅，如同手绘。与《十竹斋画谱》不同的是，《十竹斋笺谱》学习江宁吴发祥天启刊本《萝轩笺谱》“拱花”（凹凸印刷）技术，拱花细密，精致高雅，令人爱不释手，深受文人喜爱。后鲁迅、郑振铎将《十竹斋笺谱》整理出版，由北京荣宝斋木版水印。总之金陵画谱多画花鸟画、注重文人写意自我表现，追求笔情墨趣，如同手绘效果。

综上所述，比较杭州、徽州、金陵三地画谱，我们发现：杭州画谱多画山水，徽州画谱多画人物，金陵画谱多画花鸟，杭州画谱注重表现诗一般的优美意境，充满了诗情画意；徽州画谱继承了传统工笔重彩画风，描绘精细，开始上色，装饰性很强，开中国彩色印刷之先河；金陵画谱追求文人写意画风，笔意明确，潇洒自如，而且还发明了彩色套印，在印刷史、插图史上都有划时代的伟大的意义，并直接影响了19世纪新出现的版画艺术。总之这三地画谱各有特色，各有千秋，也分别体现了三地插图艺术的风貌。

最后还要提一下，画谱只是初学画者临摹的范本，更重要的是写生和创新，千万不能停留在画谱上，用画谱代替创作。否则画谱不但无功，反而有害！例如清初《芥子园画谱》，是很有名的初学画者的临摹范本，几乎所有的学画者都临摹过，但很多搞创作的人钻进去就出不来了，处处照搬，这里抄棵树，那里搬块石，这里抄个水，那里搬座山，画得都像《芥子园》，以至于千人一面，千山一貌，既无地方特色，又无个人风格。于是乎就有人指责《芥子园》，说《芥子园》害死人，实际上害人的不是《芥子园》，而是教条主义的创作思路。

第17讲　明刊本佛经插图艺术

佛教属于像教，即充分利用各种艺术形式来宣扬佛教，从而产生了诸如佛教建筑（寺庙、石窟、佛塔等）、佛教雕塑（寺庙雕塑、石窟雕塑等）、佛教绘画（大至壁画，小到佛经插图）、佛教工艺美术（各种法器、用具等）、佛教书法（写经、刻经）、佛教文学（说唱、诗歌、散文等）、佛教音乐、佛教戏曲等等，不一而足，佛教艺术可谓传教艺术。当然各种佛教艺术都有其相对的独立性，有其独立的审美价值，并不是完全依附于佛教。有时佛教不过是个艺术表现的借口而已。

佛教及其艺术公元前五六世纪之际诞生于印度（尼泊尔），汉时（公元前后）传入中国，南北朝时逐渐完成了民族化、中国化，唐时发展到黄金时代，各个方面都达到了极高的水平。唐代佛教弘法不仅广泛利用各种艺术形式，而且还积极采用最新科技成果，唐时发明的雕版印刷复制技术，很快就被佛教最先采用，雕印佛经，大量复制，广为宣传，使佛教如虎添翼，迅速普及，一跃成为唐代影响最大的宗教。佛教推动了雕印复制技术大发展，雕印复制技术反过来又普及了佛教，二者正是这样互相推动，共同发展。此后历代佛教都非常重视雕印佛经，都出版了规模宏大、卷帙浩繁的《大藏经》，诸如宋藏、辽藏、金藏、元藏、明藏、清藏等，这些《大藏经》大多是宫廷（官方）组织刊刻的，都有精美的扉画插图。除这些官版《大藏经》外，各地寺庙、施主还刻有私版大藏经，此外还刻了很多"小部藏典"和单行本佛经，有些也附有插图。本文着重介绍的是明刊本佛经插图艺术。

明初统治者鉴于元代喇嘛教流弊，转而支持汉族传统佛教，使佛教各宗迅速恢复。开国皇帝朱元璋年轻时曾在安徽濠州皇觉寺出家为僧，对佛教寺庙了如指掌，他即位后对佛教一方面大力扶持，一方面严加管制，从中央到地方都建立起完备的僧团统治机构，使僧团趋于固定化，这些对佛教保护的政策推动了佛教大发展。永乐皇帝也尊崇佛教，大量刻经，出现鼎盛。万历明末佛教出现明代四大高僧，他们是云栖袾宏（1535年—1615年）、紫柏真可（1543年—1603年）、憨山德清（1546年—1623年）、藕益智旭（1599年—1655年），使佛教再一次复兴，可谓16、17世纪佛学大师。明代佛学在宋元诸宗融合的基础上，出现了佛、儒、道三教归一的综合佛教，是中国佛学的集大成。佛学大发展必然会影响到世俗社会，明代文人也倾心于佛教，社会盛行"居士佛教"，使佛教深入人心，成为覆盖全社会的普遍信仰，并与广大人民群众的生活密切相连。正是在佛教如此盛行的社会大环境下，明代佛教插图艺术才得以大发展。

明代佛教插图艺术首先体现在明刊《大藏经》插图上。明代《大藏经》刊刻主要有五次：

第一次是太祖时在南京刻的《洪武南藏》；

第二次是成祖时在南京刻的《永乐南藏》；

第三次是成祖时在北京刻的《永乐北藏》；

第四次是永乐末年在杭州刻的《武林藏》；

第五次是万历时刻的《嘉兴藏》。

《洪武南藏》，是明代第一部《大藏经》，洪武年间刻于南京大报恩寺，又称《初刻南藏》，《金陵梵刹志》（附有精美的山水插图）上说，洪武五年（1372年）明太祖朱元璋召集全国高僧大师在南京蒋山寺校点大藏经，建文三年（1401年）雕版完毕，经版保存在天禧寺里，永乐元年（1403年）开印刊行，属15世纪初官版大藏经。全书约有一千六百部，七千多卷，工程宏大，卷帙浩繁。但是开印不久，印数不多，却横遭厄运，永乐六年（1408年）有人为泄私愤，纵火烧寺，殃及池鱼，伟大刻经竟然付之一炬，实在是骇人听闻，令人痛心疾首！类似因为没处理好一个小矛盾，而造成惊天动地、不可挽回的巨大灾难的现象，在中国历史上屡见不鲜！目前《洪武南藏》全世界仅存一部，原藏四川上古寺，现藏四川省博物馆，资料尚未公布，情况无从知晓。估计《洪武南藏》应上承宋元《碛砂藏》，下启《永乐南藏》。《洪武南藏》插图情况大概也是如此吧。《玄奘法师译经图》是其代表作。此外洪武佛经插图还有：

《七佛所说神咒经》扉画插图，刊于洪武二十四年（1391年），画佛、弟子、菩萨、天王13人，构图对称，描绘精细，精致华丽，装饰性很强，整个看上去法相庄严，非常成熟，非常精美，代表了明初洪武南京插图的艺术风貌。

《观音普门品经》插图，洪武二十八年（1395年）南京刊刻，画观音菩萨救苦救难，普济众生，共有41图，描绘细致，虚实相生，互相衬托，相得益彰，写实生动，也很成熟，但不像上述洪武插图画风繁密。

《永乐南藏》是永乐年间（1403年—1424年）南京雕印的官版大藏经，继承了宋元南方大藏经经折装传统形式。如上所述，永乐六年（1408年）《洪武南藏》被人烧毁，此后几年《永乐南藏》开始雕印，也刻于南京大报恩寺，大约10年［永乐十六年（1418年）］刻成，经版仍保存在聚宝门外报恩寺（即以前的天禧寺），但因无人管理，损坏很多，清初又补刻了一些。后因万历《嘉兴藏》大量刊行，最终为《嘉兴藏》所取代。《永乐南藏》其实是《洪武南藏》的再刻本，收佛典1625部，6331卷。《永乐南藏》插图主要是卷首的《释迦牟尼说法图》和卷尾的《韦陀护法图》，《说法图》也是人物众多，排列紧密，对称构图，描绘精细，精致华丽，装饰性很强，整个看上去，法相庄严，气势宏大，如同壁画，完全是皇家气派。《韦陀护法图》画护法神韦陀戎装立像，气宇轩昂，也很气派。

《永乐北藏》，永乐年间明代宫廷先后雕印了南北两部大藏经，简称“南藏”、“北藏”，再加上上述《洪武南藏》，合称明初三大官版大藏经。永乐末年杭州民间又刻了《武林藏》，属私版大藏经。可见永乐刻经之盛。《永乐北藏》于永乐十八年（1420年）在北京开版雕印（这时《永乐南藏》已经刻完），20年后（正统五年（1440年）刻完，收佛典1657部，6163卷。《永乐北藏》继承了北方刻书传统，开本大，版面大，字体大，有气势。万历时还补刻了续藏。《永乐北藏》由皇帝敕赐，得到了敕赐“北藏”的寺院都建有藏经阁收藏，并立碑纪念，目前甘肃省张掖大佛寺（卧佛寺）收藏最多，最完整。《永乐北藏》插图主要是卷首扉画《说法图》，五面相连，横幅大图，人物众多，排列紧密，法相庄严，气势很大，而又描绘精细，富丽堂皇，人物背光空白，一方面衬托出人物，另一方面又形成了节奏，装饰性很强，堪称明宫廷佛经插图的代表作，对明清佛寺壁画都有影响，说明插图

常常是壁画的稿本。

《武林藏》，永乐末年因南北官版藏经不易得到，于是乎杭州（武林）信徒集资刊刻《武林藏》，属民间集资刊刻的私版大藏经。《武林藏》现仅存17卷（册），装帧仍然采用传统的经折装。《武林藏》整个看上去与宋元《碛砂藏》相似，是《碛砂藏》的复刻和补刻。《武林藏》插图也以卷首扉画《说法图》和卷尾《韦陀像》为代表，也是模仿《碛砂藏》。一说真正的《武林藏》是方册线装，现已失传，详细情况目前还不清楚，此处聊备一格。

《嘉兴藏》，又称《万历藏》、《径山藏》，万历十七年（1589年）由上述明末高僧真可、德清等人主持刊刻，先在山西五台山，后移到浙江余坛杭径山雕版，最后集中在浙江嘉兴楞严寺印刷，清初又有补刻，收佛典2141部，12600多卷，属民间集资私版大藏经。《嘉兴藏》装帧采用方册线装形式，是第一部方册线装本大藏经。《嘉兴藏》广泛学习宋元藏及明初南北藏，尤其是官版藏经，是中国大藏经的集大成，并且还直接影响到了清藏。此外明末清初还有一些中国僧人将《嘉兴藏》带到日本，也影响到了日本《黄檗藏》。《嘉兴藏》插图，尤其是一些高僧画像，一反以前官版藏经插图庄严肃穆的画风，生动传神，潇洒自如，富抒情色彩，很文雅，人情味和生活气息都很浓，整个看上去很有趣味，这与万历、明末市民文化兴起有关系，反映了明代艺术先严（严酷）后松（宽松）的情况。

总之明代五大藏经中，前期三大藏经是官版大藏经，后期两大藏经（《武林藏》、《嘉兴藏》）属江南民间私版大藏经，这正与明代文化、艺术前期以宫廷（官方）文化为主，后期以民间（市民、文人）文化为主的情况不约而合。明后期江南民间文化大发展，是明中期以后江南工商业繁荣、城市商品经济和资本主义生产方式的萌发的必然结果。明刊本大藏经以前期官版为代表。官版大藏经插图写实严谨，庄严肃穆，精致华丽，完美成熟，装饰性很强，气势磅礴，如同壁画，艺术水平很高，既是宗教艺术，又是宫廷艺术。不论规模、质量，还是材料、技术，都是最好的。就是后期私版大藏经也是模仿前期官版，表现官版风格、皇家气派，也应属官版插图，就像明后期景德镇瓷器“官搭民烧”一样，虽是民烧，但落官款，仍属官窑。由此可见虽然都属宫廷艺术，南藏、北藏不同，前期、后期不同，说明了明代宫廷插图艺术博大精深，丰富多彩，在中国插图史上占有重要地位。而有些版画史却对明初官版大藏经插图评价不高，说其“板滞”，这正反映了中国文人的偏见。中国文人画的偏见对中国美术发展造成了巨大的负面影响，文人画偏重笔墨、笔触，不注意整体效果；强调张扬，轻视含蓄；注重疏简，轻视繁密；重视清淡，轻视华丽；重视潇洒，轻视严谨；重视文学性，轻视装饰性；看重文人业余消遣，看不起工匠专业创作。

明刊本佛经插图艺术除大藏经之外，还有一些“小部藏典”和单行本佛经插图。如上所述，永乐皇帝尊崇佛教，在明初洪武基础上进一步发展，佛教出现了鼎盛，大量刻经，仅大藏经就刻了三部（《南藏》、《北藏》、《武林藏》），此外还刻了大量“小部藏典”和单行本佛经，大多附有插图，大多采用经折装形式。下面仅以永乐刊本为例，介绍一些佛经插图。

永乐佛经插图中最伟大的作品是《鬼子母揭钵图》。此图是单行本《金刚经》

卷首扉画插图，十面相连，横幅大图，场面宏大，人物众多，气象万千，极为壮观，描绘释迦牟尼降魔故事。先画群魔乱舞，向佛进攻，各个剑拔弩张，势如排山倒海；而佛稳如泰山，微笑平静，一动一静，互相对比，互相衬托，相得益彰。最后佛以静制动，降伏群魔，群魔匍伏皈依，前紧后松，前放后缩，又是一个对比，此插图巧用对比可谓一绝！此画虽然只有一米多长，但气象万千，生气蓬勃，气冲霄汉，气势磅礴，以小见大，又是一绝！此画咫尺千里，如同壁画，很有可能就是当时壁画工匠画降魔壁画时的底稿，再一次说明了有些插图是壁画的底稿。元代王振鹏、朱玉师徒曾画过《鬼子母揭钵图》，但不及此插图简洁明了，紧张激烈，此插图更有激情，更有气势，可能是北方插图。总之，此插图是明代插图艺术中的神品，说明了佛教艺术在中国艺术中的崇高地位，此插图是中国佛经插图艺术的最后闪光。

《观音经普门品》插图，《观音经普门品》是《妙法莲华经》中的一品，讲观音菩萨救苦救难，普度众生，例如"应以居士身得度者，即现居士身而为说法"一图，画观音菩萨"以居士身说法"，实为文人清谈，旁有奴仆侍立，环境幽雅，富有诗意，反映了当时文人信佛，三教合流，"居士佛教"流行的社会现象。此插图画面清新雅洁，线描纤丽流畅，很像徽派插图画风。比上述洪武刊本《观音经》插图更加成熟。

《佛说阿弥陀经》扉画插图，也刊于永乐年间，也是经折装，采用上图下文版式，呈五面相连，横幅大图，"祇园法会"画佛说法，人物众多，构图紧凑，描绘精细，画面繁丽，众僧大同小异，形成节奏，装饰性很强，很像壁画底稿。此插图与唐代咸通九年（868年）世界上第一张印刷品《金刚经》扉画插图（也是祇园说法）一脉相承。上图下文是宋元古式，明代仅建阳插图仍然固守这一传统，但此插图画得精细严谨，又与建本插图粗制滥造完全不同。

《释氏源流》插图，《释氏源流》明僧宝成编辑，是本佛传及高僧故事，明政府"经厂"出版发行，现存有永乐、景泰、成化三种刊本，都属北京宫廷插图，都是15世纪的作品。永乐刊本采用上图下文版式，古朴疏朗，很有气势，仍有宋元遗风。景泰刊本采用全幅大图，描绘精细，严谨华丽，装饰性很强，体现了明初插图艺术的风貌。成化刊本现藏美国国会博物馆，也是单面竖幅，人物精细，景物开阔，有虚有实，虚实相间，相映成趣。有的插图采用对角线构图，一幅画上画发生在不同时间、不同地点的两件事，例如佛传"投胎"、"占梦"两事画在同一幅画上，中间用对角线隔开。

郑和下西洋是15世纪初具有世界意义的重大历史事件，对中外经济、文化交流做出了伟大的贡献。郑和出身于伊斯兰教世家，后又皈依了佛教，主持雕印了《天妃经》、《佛说摩利支天菩萨经》等经，还施刊《大藏经》，这些佛经都有插图，都刻于南京，可见郑和对明初南京佛经插图艺术发展也有很大的贡献。《天妃经》刊于永乐十八年（1420年），求海神天妃娘娘（北方称天后，南方称妈祖）保佑郑和船队出海航行，平安归来。此经插图采用六面相连、横幅大图，构图分上下两层，上层为天妃娘娘及其侍从诸神，衣冠显赫，气宇轩昂；下层为郑和船队航行于波涛汹涌的大海之中，浩浩荡荡，气势磅礴。整个看上去，上下分明，很有气

势。永乐十四年（1416年）永乐皇帝为褒奖郑和下西洋凯旋归来，在南京兴中门（仪凤门）建天妃宫，并亲自撰写碑文，可惜今天宫毁碑存。当时人葛寅亮写的《金陵玄观志》上说："宫殿华俊，廊庑绘海中灵异，丹青满壁。"此郑和下西洋壁画与《天妃经》插图都在南京，二者时间相距不远（四年），估计二者内容相近，互相影响。

《佛说摩利支天菩萨经》插图，刊于永乐元年（1403年），也属郑和刊本，是单刊佛经，扉画插图画面虽小，但精致富丽，庄严肃穆，也是明初佛经插图艺术的代表作。

《诸佛菩萨尊者神僧名经》卷首扉画插图《说法图》，构图采用对称形式，人物众多，排列紧密，描绘精细，画风繁丽，装饰性很强，整个看上去，法相庄严，很有气势，如同壁画，也可作为壁画底稿。

此外永乐佛经插图还有《礼三十五佛忏悔法门》、《大佛顶心陀罗尼经》等经插图，都是扉画插图，也是精细严谨，富丽庄严，非常成熟。

综上所述，明初佛经插图继承了宋元传统，是中国古代佛经插图艺术的集大成，也是最后的闪光。明初佛经插图描绘精细，富丽堂皇，生动传神，气势很大，装饰性很强，兼有整体有气势、局部又精细这一对矛盾的两个方面，表现出很高的艺术水平。一般通病是有气势的不细致，细致的无气势，二者兼备，实为不易。明初佛经插图整体有气势，局部又精细，很像壁画，可能就是明清佛寺壁画的底稿。

明代中期以后，随着城市商品经济和市民阶级大发展，世俗文化也发展起来，宗教（佛教）文化开始走下坡路，佛经插图也开始衰落，此后明末清初越来越差。

佛教艺术在中国艺术史上长期以来一直是遥遥领先，高度成熟，非常完美。这主要是因为佛教在中国古代文化中一直是实力雄厚，人才济济，文化水平最高，又注重发挥艺术巨大的宣传作用。佛教绘画技艺高超，集中体现在壁画和插图这两大画种上，而插图和壁画又是人类绘画最重要的两大画种。

第18讲 清代插图艺术

清代（1644年—1911年）始于17世纪初，终于20世纪初，历时三百年左右，大致相当于欧洲近代。清朝是满族人建立的封建政权，满族原为东北古老民族，旧称女真，1616年努尔哈赤统一女真各部，建立后金，1618年南下攻打明朝，1636年改国号为“清”，改女真为“满”，1644年入关，迁都北京，逐步统一全国。清朝沿袭明制，加强中央集权和封建专治，康熙、雍正、乾隆三朝恢复生产，发展经济，逐渐繁荣，出现盛世。雍正时废除匠籍制度，促进了手工业、商业发展，城市商品经济进一步发展，资本主义生产关系的萌芽再一次萌发，但传统的长期封建，自给自足的自然经济仍占统治地位，可见中国发展资本主义极为艰难。清政府消灭割据，平定叛乱，开发边疆，奠定了中国现代统一的多民族的国家的基础，成为当时东亚最强大的封建国家。中外（尤其是欧洲）文化交流也有所发展，西方文化不断传入，影响到了清代文化和艺术。乾隆（18世纪）以后，吏治腐败，使社会矛盾不断激化，开始走向衰落。1840年鸦片战争以后，西方帝国主义不断入侵，使中国逐步沦为半殖民地、半封建社会。1911年辛亥革命推翻了满清王朝。

清代文化发达，满族统治者重视汉族传统文化，使中国传统文化大发展，考据学、历史学成就突出。与此同时唯物主义、民主主义等先进思想也发展起来，出现了王夫之、黄宗羲、顾炎武等思想家。

文学上小说继续发展，出现了《红楼梦》、《儒林外史》、《聊斋志异》等世界名著。戏曲上以京剧为代表的各种地方戏蓬勃兴起。这些都对美术产生了很大的影响。美术上文人写意画发展到了顶峰，与此同时民间木版年画也大发展，达到了很高的艺术水平，甚至于影响到欧洲现代派（例如克里姆特）。总之，清代文化和艺术初期直接继承明末传统，康熙、雍正、乾隆三朝大发展，成绩显著，形成了清代自己的文化、艺术风格；中期以后与欧洲罗可可艺术遥相呼应，互相影响，都出现了繁琐堆砌的不良倾向。

清代插图艺术和其他艺术一样，也主要分为宫廷插图艺术和民间坊刻插图两大类。主要成就也集中在康熙、雍正、乾隆三朝盛世上。乾隆以后，政治腐败，国运衰落，插图艺术也随之衰落。清末光绪（19世纪末）欧洲石印复制技术传到上海，中国石印插图出现，也是中国插图史上的一项重要内容。

一、清代宫廷插图艺术

清宫插图属宫廷艺术。清代前期出现了康熙、雍正、乾隆三朝盛世，清代统治者为了装点盛世，粉饰太平，引导舆论，欺骗人民，组织宫廷画师大肆歌功颂德，大量投入，不计工本，甚至于不遗余力，劳民伤财，从而建起了规模宏大、种类繁多、辉煌夺目、富丽堂皇的清代宫廷艺术（其实历代宫廷艺术都是如此）。清代宫廷插图艺术就是其中之一，清宫插图艺术主要有两大功能，即美化功能和娱乐功能，美化功能就是歌功颂德，政治宣传，娱乐功能是满足王公贵族的文化消费。清宫插图主要分两大类，即手绘插图（细密画）和殿版插图。

1. 清宫手绘插图（细密画）

中国唐代雕版印刷复制技术发明以前，全世界的图书都是手写手绘图书。唐

代发明雕印复制技术后，中国图书发生了根本性的变化，开始以印本图书为主、写本图书为辅，插图艺术也是如此，也以雕印为主，手绘为辅。手绘插图（细密画）费工费料，成本很高，质量高，数量少，都是独件，为王公贵族垄断，民间不易见到，再加上年代久远，现存极少，唐宋元明仅存凤毛麟角，相比之下，清代到是保留下来了一些，而且种类还挺多，多为小说、戏曲插图。

清宫小说手绘插图以《金瓶梅图册》为代表，是雍正、乾隆年间宫廷画师画的，一回二图，共有200幅，可谓大工程，全部采用工笔重彩勾线平涂画法，描绘精细，色彩华丽，装饰性很强，可惜没有留下画师姓名。其中有些作品参考了明末木版插图，例如第19回“草里蛇逻打蒋竹山”、第60回“西门庆官作生涯”等图，将明末木版插图长方形全景构图改为近似正方形近景构图，以突出人物故事，戏剧性和生活气息更浓了，但不如明刊本富有诗意。

此外中国历史博物馆还收藏有《西游记》、《水浒传》、《聊斋志异》等书手绘插图（细密画），也是清宫画师画的，也是采用方形册页形式，画风与上述《金瓶梅图册》相似，也很精彩，也属清代宫廷绘画，可惜一直没有引起人们注意。

乾隆以后（19世纪）京剧兴起，很快就受到了清统治者的青睐，经常进宫演出，京剧唱本及其插图便应运而生，王公贵族一边看戏，一边看唱本看插图。插图多为宫廷画师所画，这些京剧插图也是采用工笔重彩勾线平涂画法，描绘精细，色彩华丽，装饰性很强，是当时舞台表演的真实记录，是我们今天研究当时京剧艺术舞台表演的可靠的形象资料。但有些插图画得拘谨，这是宫廷艺术的一大通病。例如升平署戏曲插图就是这样。后来这些京剧插图传到宫外，直接影响了清末民间木版年画，尤其是天津杨柳青京剧年画，因为天津离北京宫廷最近，所以“近水楼台先得月”。后来杨柳青京剧年画又影响到全国各地戏曲年画，使戏曲年画成为中国年画艺术中的一个非常重要的内容，深受广大人民喜闻乐见，并广泛影响到各种工艺美术品上的装饰画。

清宫手绘插图（细密画）属宫廷绘画，精细华丽，装饰性很强，画得极好，可惜一直没引起人们注意，至今还是中国画史研究的一大空白。清宫手绘插图（细密画）直接影响到了当时的民间木版插图和民间木版年画，有些作品甚至于就是民间艺术的范本，在中国绘画史上占有重要地位。

2. 清宫殿版插图

如上所述在插图艺术中最高级的是手绘插图（其中最精彩的是彩绘插图），是专门为王公贵族绘制的手工独件产品，举世无双，极为珍贵。其次是雕版印刷复制线描，再手工上色，属半手工产品，也很珍贵，为家财万贯的官僚地主、富商大贾所享用，例如那些彩绘本的方志、家谱就是这样。最普及的图书就是雕印复制的白描图书和彩版套印图书，可大量生产，普及民众，存世较多。其实不仅图书，就是单幅绘画也是如此，例如中国年画、日本浮世绘都是这样，有钱有势的享受手绘独件原作，中间阶级享用半手工复制品，广大人民群众只能看普及的印刷品。清朝皇帝赏赐王公大臣的图书数量很大，只能采用雕版印刷复制技术，于是乎就出现了清宫殿版图书。殿版又称“殿本”，是清宫内府武英殿所刻的图书，康熙十九年（1681年）设立修书处，乾隆年间印书最多，专供王公贵族、文武百

宫，不仅名工好料，而且不惜工本，所印图书质量很高，多称“善本”。殿版图书质量之高远远超过了当时的民间坊刻图书。殿版图书嘉庆以后开始衰落。殿版图书中的插图多为宫廷画师画的，多以写本彩绘插图为蓝本，画家独件原作由皇帝珍藏，雕印复制图书大量刊行，赏赐王公大臣。清宫殿版插图内容广泛，种类较多，下面每个种类选一本插图介绍一下。

《万寿盛典》插图，是祝寿盛典类书插图，康熙五十六年（1717年）武英殿刊本，宫廷画师王原祁、冷枚、沈俞、王奕清等人画，庆贺康熙皇帝六十大寿。此插图长达21米，多达148页，堪称鸿篇巨制。从西郊畅春园到故宫神武门，沿途风景、人物，举凡城楼、市井、庙宇、园林、仪仗、官兵、百姓等林林总总，不一而足，皆描绘精细，一丝不苟，生动传神，如临其境，而整个看上去，又脉络清晰、井然有序，富有节奏感，装饰性很强，生活气息很浓，如同电视直播，堪称实录，是我们今天研究当时社会生活情况的重要的可靠的形象资料。《万寿盛典》彩绘原作由康熙皇帝珍藏，是王原祁晚年作品，是一鸿篇巨制，而又描绘精细，色彩华丽，装饰性很强，如同壁画一般，不论历史价值还是艺术价值都很高，但是至今没有引起美术史学家的足够重视。

祝寿盛典类书插图还有《八旬万寿盛典》插图，乾隆五十七年（1792年）武英殿刊本，庆贺乾隆皇帝八十大寿，此插图模仿上述康熙刊本《万寿盛典》，也是鸿篇巨制，也很精彩。

《南巡盛典》插图，刊于乾隆三十六年（1771年），画乾隆皇帝南巡江浙，从北京卢沟桥到绍兴兰亭，沿途数省，共有160图，也是一个大工程。此插图与上述二祝寿盛典插图不同，上述二插图以人物为主，而此插图以山水为主，画沿途风景名胜，实为山水插图。此插图有虚有实，虚实相间，实景工细，虚景明净，相映成趣，富有诗情画意。直接影响了清后期民间坊刻方志、游记类书插图（例如《泛槎图》、《鸿雪因缘图记》等书插图）。

清代两大皇家园林圆明园和承德避暑山庄都有山水插图描绘，《避暑山庄诗图》刊于康熙五十一年（1712年），康熙皇帝题诗，沈喻画图，有36图。《圆明园诗图》刊于乾隆十年（1745年），乾隆皇帝题诗，孙祐、沈源画图，有40图。二插图都描绘精细，画风严谨，繁密富丽，装饰性很强，充分体现了宫廷山水画的艺术风貌。

如果说明刊本插图艺术以人物画为主，那么清刊本插图艺术则以山水画见长。清代山水插图非常发达，方志、游记类书都有大量精彩插图，宫廷山水插图除上述三本插图之外，还有《古今图书集成》［刊于雍正四年（1726年）］及一些地方志书［诸如《清凉山（五台山）志》（刊于乾隆年间）、《盘山（蓟县）志》刊于乾隆二十年（1755年）、《热河（承德）志》刊于乾隆四十六年（1781年）等书］插图，都有精美插图，都画的是山水名胜，也体现了精细严谨、繁密富丽的宫廷画风。在上述宫廷山水插图的影响下，民间坊刻山水插图也发展起来，例如上述《鸿雪因缘图记》、《泛槎图》等书插图就是民间坊刻山水插图的优秀代表，画上洋溢着诗一般的优美意境。

中国古代封建统治者除了注重了解本国地理民情外，还注意了解外国风土人情，历代都有《外国图》、《职贡图》类图书，清代也不例外。《皇清职贡图》就是

这类图书的代表。刊于乾隆年间，插图是由监生门庆安、徐涛、戴禹汲、孙大儒等人画的，描绘少数民族、外国来使300对，男女600人，一人一图，共计600图，人物形貌、神态、服饰、风俗等，皆有所本，堪称实录，是我们今天研究当时少数民族和外国人生活情况的重要的可靠的形象资料。这些人物都画得很好，生动传神，富有个性，生活气息很浓，民族特点很强，有些作品很幽默，意趣盎然，很有意思。《琉球国志略》也属这类图书，专门介绍冲绳岛风土人情，画得也很有趣味，刊于乾隆二十二年（1757年），有18图。

中国是个传统的农业社会，自古以来重农轻商，历代封建统治者都奖励耕织，宋元明清都有《耕织图》。清代《耕织图》刊于康熙三十五年（1696年），宫廷画师焦秉贞画，耕、织各23图，共计46图，正方形画面，上有康熙皇帝题诗，以示重农，采用册页装形式。此插图参考了古代《耕织图》，是中国古代《耕织图》的集大成，描绘精细，画风严谨，生动传神，生活气息很浓，将农村生活画得很美，富有诗情画意，不像我们今天有些人表现农村题材，画得丑陋不堪，实在是在糟蹋农民。农民是我中华民族的衣食父母，我们真不该糟蹋他们！焦秉贞是山东济宁人，是位重要的宫廷画师，在吸收传统工笔重彩画的基础上，又学习西洋画法，人物、山水、楼台全能，还画过《列朝贤后故事图册》（12图）等，是中国最早的中西合璧的画家之一。康熙五彩瓷瓶上也画有《耕织图》，有力地说明了插图艺术对工艺美术的影响，插图常常是工艺美术品上的装饰画的稿本。

类似农业图书还有《授衣广训》（《棉花图》），乾隆三十年（1765年）直隶总督方承观主持绘制，嘉庆十三年（1808年）刊行，有16图，画种棉织布生产过程，也像上述《耕织图》一样，画得极为精彩。

清宫手工业图书插图主要有《聚珍版程式》、《墨法集要》等书插图，《聚珍版程式》有16图，描绘活字印刷过程。《墨法集要》有21图，描绘制墨过程。此二插图都刊于乾嘉年间，画得稚拙有趣，不及上述农业类书插图精细成熟。

清宫佛经插图以《清藏》（《龙藏》）插图为代表，《清藏》即清代官刻汉文大藏经，刊于乾隆三年（1738年），继承宋元明官刻大藏经传统，插图也是卷首扉画画《说法图》，卷尾画《韦陀像》，也是精细繁丽、庄严肃穆，但不及宋元明藏插图有气势。

总之，清宫殿本插图描绘精细，写实生动，多为实录，是当时皇帝了解地方民情的一条重要途径，因此也是我们今天研究当时社会生活情况的重要的可靠的形象资料，具有很高的历史价值。此外清宫殿本插图代表了清代插图艺术的最高水平，是中国古代插图史上最后的闪光，尤其是其规模宏大，描绘精细，画面豪华，技艺精湛，都是中国插图史上罕见的。但是作为宫廷艺术，不可避免地带有宫廷艺术虚张声势、繁琐堆砌的不良倾向，有些陋习甚至于影响至今。

二、民间坊刻木版插图

与上述清宫殿本插图大发展相反，清代民间坊刻木版插图日趋衰落，而且清代民间坊刻木版插图也远不如明代坊刻。这主要是因为清代统治者实施文化专制主义政策，大兴文字狱，大肆禁书，严酷残忍，图书出版事业受到了严重破坏，

出现了大倒退，尤其是民间坊刻小说、戏曲图书，清初还可继承明末余绪，后来越来越差，粗制滥造，简陋不堪，艺术水平远不如当时的民间木版年画。清代民间坊刻木版插图中最精彩的是历史人物像传，这与清代传统文化（主要是历史学、考据学、谱牒学等）大发展有关系，由明代教化类书名人故事画插图改为清代名人像传。清代历史人物像传代表作主要有：

《晚笑堂画传》，上官周画，刊于乾隆八年（1743年），画汉至明明君贤后、将相忠烈、文人学士、闺媛仙释等120人，个个生动传神，个性鲜明，造形简洁明了，线描挺拔流畅，整个看上去，写实生动，非常成熟，很多人物都可作为历史学上的标准像。画家上官周（1665年—1749年）是福建长汀人，善画人物，生动传神，用笔自如，工夫老到，这从上述《晚笑堂画传》可以看出。此外他还能画山水画。

《任熊四传》（《列仙传》、《先贤传》、《剑侠传》、《高士传》）共计291图，可谓大工程。画家任熊（1823年—1857年）字渭长，浙江萧山人，清末大师，英年早逝，可惜他才活了35岁！他人物画、山水画、花鸟画全能，人物画学陈洪绶，是众多学陈洪绶的画家中（可见陈洪绶对中国画史影响深远），艺术成就最高的一位。其画夸张，生动传神，用笔自如，遒劲有力，装饰性很强，上述《四传》就可证明。其弟熏、其子预、其学生任颐（任伯年），合称“四任”，又与朱熊、张熊，合称“沪上三熊”，但他们的艺术成就都不及任熊。若将上述两本历史人物像传插图比较一下的话，就会发现一正一奇，《晚笑堂画传》周正写实，而《任熊四传》则夸张奇诡，但二插图人物皆神采奕奕，气宇轩昂，都表现出画家不满现实的一股浩然之气。可谓异曲同工，各有千秋，堪称清代历史人物像传插图中的双璧。

清初历史人物像传插图还有《无双谱》，浙江山阴金史（古良）画，描绘汉至宋举世无双的名人40人，多为英雄豪杰、文人学士等，有40图，也是生动传神，富有个性，也学陈洪绶，不及陈洪绶。

清代历史人物像传插图中有两本功臣图也很精彩，即《凌烟阁功臣图》和《云台三十二将》，《凌烟阁功臣图》是清初刘源画的，描绘唐代凌烟阁功臣24人绣像。《云台三十二将》是清末张士保画的，描绘汉代云台功臣32人绣像。这两本功臣像传插图都学陈洪绶画风（说明了陈洪绶对中国画史的巨大影响），但都不及陈洪绶简练。整个看上去《云台三十二将》比《凌烟阁功臣图》洗练圆熟。

清代历史人物像传插图中还有两本先贤图赞也很有名，即《吴郡名贤图赞》和《有明于越三不朽名贤图赞》。《吴郡名贤图赞》刊于道光八年（1829年）苏州顾氏书坊，孙继仙画，描绘春秋至明清吴中名贤570人。《有明于越三不朽名贤图赞》刊于乾隆五年（1740年）山阴张氏书坊，描绘明代浙江名贤，可见吴越（江浙）名贤之盛。这两本像传插图皆为半身像，二者比较，孙继仙画的《吴郡名贤图赞》更写实成熟。孙继仙是昆山人，擅长人物画，他还画过《古圣贤像传》，也是道光年间苏州顾氏刊本，画古圣贤425人，也是半身像，与上述他画的《吴郡名贤图赞》合计近千人，实在是个大工程，孙继仙堪称中国古代肖像画大师。此外他还能画山水画、花鸟画。当然他在画历史人物像传插图时也参考了其他人画的像传插图，例如他画的“顾虎头像”（顾恺之）（《古圣贤像传》）就是完全照抄上述上官周画的《晚笑堂画传》中的顾恺之像，只是将全身像截为半身像而已。

清代历史人物像传插图大发展，自然而然地影响到小说、戏曲插图，使清刊小说、戏曲图书卷首大量出现人物绣像。例如中国四大小说中的三大名著（《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》）卷首都有绣像插图。

《三国演义》绣像插图，以光绪七年（1881年）桐阴馆刊本为代表，是无锡文人画家潘锦画的，有119图，人物造形，寥寥数笔，以表现文人画家追求笔墨情趣，有些作品造形空泛，卖弄线描，表现出了文人画对插图艺术的负面影响。有人将其与陈洪绶相比，实际上他远在陈洪绶之下，天壤之别，岂可同日而语！

《水浒传》绣像插图，以《水浒人物全图》为代表，清初刊本，108将，二人一图，共54图，伪托明代杜瑾画，实际上完全不是明人简朴厚重、周正庄穆的画风。此绣像插图将水浒英雄画于山林草莽之中，人物如鱼得水，异常兴奋，人物与环境互相衬托，相得益彰。但整个看上去，不够概括，显得繁琐，人物躁动不安，虚张声势，表现出清代人物绣像的通病，远不如陈洪绶画的《水浒叶子》。

《红楼梦图咏》是上海松江画家改琦画的，是《红楼梦》绣像插图中最常见的，也是光绪年间刊本，有50图，写实生动，眉目传情，并有景物陪衬，富有诗情画意，充分体现了小说中的情调。此外《红楼梦》绣像插图还有王希廉评本，画得也不错，刊于道光十一年（1832年），有64图，一像一花，不配景，简洁古朴，富有表情，很有意思。

清代坊刻小说故事插图，现存有几十种，但艺术水平普遍不高，远不如明代小说插图。下面简单介绍几种。

《三国演义》插图以清初康熙两衡堂刊本为代表，有些作品模仿明末苏杭三国插图，但不及明末插图简练成熟，有些繁琐疲软，艺术水平不高，说明清初插图在明末基础上的进一步衰落。

《西游记》插图以清初顺治杭州汪象旭改编本为代表，又称《西游证道书》，插图是胡念翼（翊、翌）画的。胡念翊是清初杭州插图画家，还画过《续金瓶梅》、《无声戏》、《比目鱼》（《笠翁十种曲》之一）等，都属清初杭州插图，基本上沿袭明末插图画风。这本《西游证道书》插图是他画的插图中最差的一本，虽然受明末苏州《西游记》插图影响，但不如明末苏州插图，整个看上去，松散软弱，浮皮潦草，艺术水平不高，情况与上述《三国演义》插图相似。

《红楼梦》插图现存五十多种，多为清末石印插图，木版插图中程伟元刊本插图最早，最精彩，刊于乾隆五十六、五十七年（1791、1792年），插图可能也是程伟元画的，有20图，工细严谨，生动有趣，整个看上去，稚拙朴实，富有装饰性。与上述两本《红楼梦》绣像插图同为《红楼梦》插图中的精品。这三本《红楼梦》插图都是木版插图，与明代插图画风迥异，表现出清代自己的风貌，堪称清代小说插图的代表作。

《隋唐演义》插图，康熙十三年（1675年）苏州四雪草堂（作者褚人获）刊本，100回100图，画家是古吴赵澄（同文），属清初苏州插图。正如小说前半部分（隋代部分）是依据《隋史遗文》改编而成一样，《隋唐演义》插图也参考了《隋史遗文》插图，很多地方甚至照抄，例如第5回、第17回、第71回等。后半部分（唐史部分）画得更差，整个看上去，松散疲软。总之，此插图远不如明末苏州《隋史

遗文》和《隋炀帝艳史》二书插图，再一次说明了清代插图艺术正走向衰落。褚人获的四雪草堂还出版了《封神演义》，其插图也是100回100图，也属清初苏州插图，画风与他出版的《隋唐演义》插图相似。

清代坊刻戏曲插图情况与小说插图相似，现存也有几十种，艺术水平也普遍不高，远不如明代插图。但也有少数佳作，《扬州梦》插图就是其中之一。《扬州梦》插图，清初康熙三十八年（1699年）启贤堂刊本，苏州画家顾士琦画，插图20幅，画唐代才子杜牧与歌妓恋爱故事，杜牧风流倜傥，才华横溢，二歌妓爱慕才子，以身相许，才子佳人，风流佳事，画得生动传神，同时也表现了扬州市井生活。此插图以人物为主，用景物陪衬，描绘精致，写实成熟，优美动人，温文尔雅，充满着诗情画意，富有装饰性，生活气息也很浓，仍然可见明代戏曲插图高雅遗风，是清代插图艺术的精品。此外《笠翁十种曲》、《天马媒》、《广寒宫》等戏曲插图也很不错，也属清初戏曲插图，以后就越来越差了。

总之清代民间坊刻插图中最精彩的是历史人物像传插图，其次是小说插图和戏曲插图。清初直接继承明代传统，仍有明末遗风，乾隆年间开始逐步形成清代自己的风貌，清末被石印插图所取代。

三、清末石印插图

鸦片战争（19世纪中叶）以后，欧洲石印复制技术传入中国，光绪年间出现清末石印插图，从此以后石印插图取代了传统的木版雕印插图。石印复制技术是以光滑的石板为制版材料的平版印刷术，先用药墨将图文写画在药纸上，再将药纸上的图文移到石板平面上，然后用水湿润石板平面，图文部分着上油墨，其余空白部分则因水无墨，最后铺上纸，将图文印在纸上，其优点是价格低廉，制版迅速，灵活方便，印得清楚，可批量印刷。

清末石印插图首先在上海兴起，清末上海石印插图艺术大师首推吴友如。吴友如（？—约1893年，19世纪末），江苏吴县人，幼年家贫，勤奋自学，学习钱杜、改琦、任熊等，以卖画为生，先在上海《点石斋画报》，后自办《飞影阁画报》，画时事新闻、市民生活等，内容广泛，具有史料价值。插图采用西方透视，构图紧凑，描绘细致，用笔遒劲，写实生动，非常老练，对后世（尤其是插图、年画）影响很大。但鲁迅先生说他晚年有些"油滑"（鲁迅1934年给魏猛克的信）。他还画过《三国演义》、《东周列国志》、《西游记》、《后聊斋志异》、《红楼梦人物》等书插图。

《三国演义》插图，上海同文书局光绪十二年（1886年）出版的石印插图，吴友如画，人物绣像有144图，故事插图有240图，工程之大，前所未有，描绘精细，用笔自如，堪称佳作，但不及明刊本插图简练。

《东周列国志》插图，光绪九年（1883年）筑野书屋出版的铜版插图，吴友如画，绣像24图，插图108图，画风与他画的《三国演义》插图相似。

《西游记》插图，邗江潸味斋光绪年间出版的石印本，吴友如画，绣像20图，插图100图，是石印西游记插图中最精彩的。

《后聊斋志异》插图，上海书局光绪三十二年（1906年）出版的石印插图，吴友如、田子琳画，文言短篇小说120篇120图，也是写实生动，用笔自如，但有些

繁琐。吴友如一生画插图上千幅，如此多产，实为罕见，而且还生动传神，成熟老到，不愧是中国插图史上的艺术大师。

《聊斋志异》插图，光绪十二年（1886年）上海同文书局石印本，共有插图444图，工程之大，前所未有，"每图俱就篇中最扼要处著笔"，生动传神，富有戏剧性，很吸引人。每图都有题诗，篇名以篆刻形式钤于图上。此插图是《聊斋》插图中最常见、最精彩的，比上述《后聊斋》插图简洁明了，可惜没有留下画家姓名。鲁迅先生对此插图评价很高，曾深情回忆道："记得19世纪末，绘图的《聊斋志异》出版，许多人都买来看，非常高兴。而且有些孩子，还因为图画，才去看文章。所以我以为插图不但有趣，且亦有益。"（鲁迅1935年给孟十还的信）。

《红楼梦》插图，如上所述多为清末石印插图，其中同文书局石印本比较好，光绪年间出版发行，前有绣像19图，插图240图，后来日本还翻印过。总之在《红楼梦》插图中，石印插图艺术水平不及上述木版插图，石印插图大多生动有余，而概括不足，反映了清末插图艺术的衰落。

清末石印复制技术出现以后，大量翻印以前精彩的木版插图，使这些珍贵的木版插图得以保存下来，并能普及民众，实在是功德无量。

总之，清末石印插图仍未摆脱中国古代白描艺术传统，形式比较单一，是中国古代插图艺术的尾声。

清代插图艺术在美术史上影响很大，广泛影响到当时的民间木版年画和工艺美术品上的装饰画。清代民间木版年画中有大量人民群众耳熟能详的历史故事画和地方戏故事画，这些故事画创作大多参考了当时的小说插图、戏曲插图，如上所述天津杨柳青京剧年画就得益于清宫京剧手绘插图（细密画），（清末大量清宫艺术流散民间，推动了民间艺术大发展），后经杨柳青雕版印刷，大量发行，更加简化概括，生动有趣，装饰性更强，艺术水平更高。清代陶瓷（青花、五彩等）、染织（刺绣、刻丝等）、漆艺（雕漆、镶嵌等）、雕刻（砖、木、石雕）等工艺美术品上的装饰画大量参考（有的甚至直接移植）当时的插图艺术，深受人民群众喜闻乐见。此外建筑装饰彩画也受插图文化影响，颐和园长廊彩画长达七百多米，多达八千多图，保留下来大量插图，是我们今天研究清代插图艺术情况的一大宝库。

综上所述，清代是中国古代最后一个封建王朝，是中国古代传统文化最后的一次闪光，同时也孕育了中国近现代的新文化。清代插图艺术也是如此，是中国古代插图艺术的最后乐章，清代插图艺术一方面继承了中国古代插图艺术生动传神、精细严谨，富有戏剧性、装饰性和生活气息的优良传统，另一方面又出现了繁琐堆砌、不够概括的不良风气，这一不良风气一直影响至今。

第19讲　中国现代(20世纪)插图艺术

20世纪世界进入现代社会。但对于中国人民来说，20世纪是个多灾多难的世纪。清末腐败、辛亥革命、军阀混战、十年内战、八年抗战、解放战争、不停的政治运动、空前的"文革"浩劫等等，接连不断。20世纪中国文化、艺术就是在这样隆隆的炮声中走过来的，经受了血与火的洗礼。

1911年辛亥革命推翻了近三百年的满清统治，建立了中华民国，尤其是1919年五四新文化运动以后，西方文化如同潮水般的涌来，中国文化受到多次冲击，20年代、30年代、40年代是欧美文化冲击，50年代新中国成立后，倒向苏联，苏联文艺写实主义统治中国，60年代、70年代之际"文化大革命"，中国文化惨遭浩劫，80年代改革开放，西方现代艺术再度涌进，再加上世纪末的商品经济大潮，中国文化再次受到巨大冲击。尽管西方文化不断冲击，仍有一些有识之士不断坚持倡导中国民族文化，使20世纪现代中国民族文化茁壮成长。

鲁迅先生是中国现代文学、现代插图和版画艺术的开拓者和倡导者，对中国现代文化和艺术做出了不朽的伟大贡献。他说："我以为插图不但有趣，且亦有益。不过出版家因为成本贵，不大赞成，所以近来很少插图本。《历史演义》（会文堂出版的）颇注意于此，帮他销路不少，然而我们的"新文学"家不留心。"（鲁迅1935年写给孟十还的信）又说："书籍的插图，原意是在装饰书籍，增加读者的兴趣，但那力量能补文字之不足。"（《"连环图画"辩护》）鲁迅写了很多关于插图、连环画方面的文章，开创了中国插图艺术的理论研究（其实连环画就是画幅较多、并有连续性的插图）。对于中国现代插图艺术，鲁迅不仅打下了坚实的理论基础，而且还做了很多具体的实际工作。鲁迅大量介绍外国优秀的插图艺术，亲手编辑出版的外国插图艺术画集就有：《比亚兹莱画选》、《新俄画选》、《梅斐尔德木刻士敏土（水泥）之图》、《引玉集》、《死魂灵百图》、《珂勒惠支版画选集》、《蕗谷虹儿画选》等。此外田汉还介绍过比亚兹莱画的《莎乐美》、郭沫若编印过《浮士德130图》、巴金编印过《西班牙的血》等。这些外国优秀插图都对中国现代插图艺术产生了巨大的影响。与此同时，鲁迅还大力提倡中国古代插图艺术的优良传统，他在《论"旧形式的采用"》一文中对中国美术史进行了精彩的概述，他说："翻开中国的艺术史……唐以前的真迹，我们无从目睹了，但还能知道大抵以故事为题材，这是可以取法的。在唐，可取佛画的灿烂，线画的空实和明快。宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的。米点山水，则毫无用处。后来的写意画（文人画）有无用处，我此刻不敢确说，恐怕也许还有可用之点的罢。这些采取，并非断片的古董的杂陈，必须溶化于新作品中。"他明确指出要继承和发扬唐宋工笔重彩画的优良传统。具体到插图艺术上，他在《关于连环图画》一文中说："画法，用中国旧法。花纸（年画，笔者注释）、旧小说之绣像（插图，笔者注释）、吴友如之画报，皆可参考，取其优点而改去劣点。不可用现在流行之印象画法之类，专重明暗之木板画（木刻，笔者注释）亦不可用，以素描（线画）（白描、线描，笔者注释）为宜。总之，是要毫无观赏艺术的训练的人，也看得懂，而且一目了然。"强调要继承和发扬中国古代插图，尤其是木版插图艺术的优良传

统。总而言之，就是要继承传统，学习外国，融会贯通，大胆创新，从而创造出中国现代的插图艺术。

1919年五四新文化运动以后，20年代中国现代插图艺术诞生。由于是刚刚诞生，还很不成熟，不是继承传统，就是学习外国，还不能很好地将二者融会贯通。继承传统者以鲁迅为代表，他1926年为他自己写的散文《后二十四孝图说》、《活无常》所画的插图就是学习明清木版插图。学习外国者以叶灵凤为代表，他20年代画的插图明显地是在模仿英国19世纪插图艺术大师比亚兹莱。

20世纪20年代的插图画家还应当提到叶鼎洛和闻一多，他二人都是现代文学家。叶鼎洛（1897年—1958年）中国现代小说家、插图画家，学于杭州艺术专科学校，当过美术教师，与郁达夫合编《大众文艺》，为郁达夫和自己的小说画插图，也受比亚兹莱插图文化影响，但黑白、疏密、粗细、曲直等都处理得很好，有自己的特色。

闻一多（1899年—1946年）中国现代诗人、学者、插图画家，曾留学美国，学习美术、文学，回国后在清华大学任教，因反对国民党政府集权独裁，要求人民民主，被国民党特务暗杀。他1927年为潘光旦写的小说《冯小青》画插图，插图采用水彩画形式［中国插图大多是采用线描（白描）形式］。色彩清淡，用笔酣畅，其画意境有如其诗，也流露出哀伤情绪，很好地表现出了小说主人公明代才女冯小青的悲惨境遇。

20世纪20年代插图大多是文学家画的，其中有些插图是文学家为自己的作品画的，可见中国现代文学家都很重视插图艺术。

20世纪30年代、40年代，中国现代插图艺术开始走向成熟。

30年代中国涌现出一大批优秀的现代插图艺术，出现了一批专业的插图画家，其中比较优秀的，有代表性的插图画家有：

丰子恺（1898年—1975年），画家、文学家、插图画家，他1931年为叶圣陶童话画插图，二者都充满着童心童趣，可谓珠联璧合。

黄文农，（？—1934年），漫画家、插图画家，1932年为徐卓呆小说《非嫁同盟会》画插图，风趣幽默。

叶浅予（1907年—1994年），国画家、速写画家、漫画家、插图画家，插图画得很好，1934年为穆时英随笔画插图，1937年为鲁迅小说《阿Q正传》画插图，二者画风迥异，说明他能结合文学作品的不同风格而画不同风格的插图。

郭建英，漫画家、插图画家，1934年为刘呐鸥小说《杀人未遂》画插图，简洁明朗，秀丽可爱。

张乐平（1910年—1992年），著名漫画家，插图画得也很好，例如1934年为苏汶小说《晚霞》、1946年为马国亮小说《重庆回来的人》画的插图，画上海小市民生活，生动有趣，活灵活现，生活气息很浓。

陆志庠（1910年—1992年），漫画家、速写画家、插图画家，1935年为李宝泉报告文学《白俄在上海》画插图，很像德国表现派版画。

蔡若虹（1900年—？），插图画家，1935年为洪为济的诗《咖啡店侍女之歌》画插图，稚拙有趣，也像德国表现派版画。

郑川谷（1910年—1938年），插图画家，1935年为白薇小说《受难的女性们》画插图，简朴大方，富有装饰性。

黄苗子（1913年—？），漫画家、插图画家，1935年为张又君小说《回力线》和张天翼小说《伙计》画插图，也受西方现代派文化影响。

梁白波，中国现代很有才气的女画家，决澜社成员，漫画、插图也画得很好，富于现代气息，富有象征性。

马国亮（1908年— ），文学家、插图画家，1935年为茅盾小说《夏夜一点钟》画插图。

万籁鸣（1899年—1997年）、万古蟾（1900年—1995年）兄弟，中国动画片的创始人，漫画和插图也画得很好。

黄新波（1916年—1980年），木刻画家、插图画家，1935年为叶紫小说《丰收》、1937年胡兰畦写的回忆《在德国女牢中》画插图，都采用木刻形式，思想深刻，富有诗意，装饰性很强。

刘岘（1914年—1990年），木刻画家、插图画家，为陀思妥耶夫斯基小说《罪与罚》、鲁迅小说《阿Q正传》和《孔乙己》等、茅盾小说《子夜》等名著画插图，也采用木刻形式。

这些20世纪30年代的插图画家大多是既画插图也画漫画，有时插图、漫画不分。还有些人既刻插图，也刻木刻，有时插图、木刻也分不清楚。这是因为30年代中国现代漫画和木刻大发展，有些插图画家就将漫画和木刻引入插图艺术之中。30年代插图艺术大多带有模仿欧洲现代派艺术的痕迹，说明了当时的插图还不够成熟。中国现代插图艺术真正走向成熟是在40年代。

20世纪40年代中国现代插图艺术逐渐摆脱了外国的影响，有着鲜明的中国本民族艺术风格的中国现代插图艺术开始形成，并成熟起来。中国现代插图艺术走向成熟的标志就是中国现代插图艺术大师张光宇的出现。

张光宇（1900年—1964年）中国现代插图艺术大师，江苏无锡人，早年从事商业美术（艺术设计），搞过广告、装潢、香烟牌子、舞台美术等方面的艺术设计。后来主要从事插图艺术、漫画、装饰画创作。他一方面继承和发扬中国传统艺术，尤其是民间艺术，另一方面又学习外国现代艺术，融会贯通，大胆创新，从而创造出他自己鲜明独特的装饰画风，其画是东方传统艺术与西方现代艺术的完美结合，在中国现代美术史上开创了中国现代装饰画派，开宗立派，影响深远，是中国20世纪为数不多的几个艺术大师之一。其插图艺术代表作主要有：《水泊梁山英雄谱》、《金瓶梅人物小论》、《林冲》、《西游漫记》、《儒林外史》、《杜甫传》、《神笔马良》、《孔雀公主》、《民间情歌》、动画片《大闹天宫》等。

张光宇1934年为《现代诗选》设计的一些封面和1946年为聂绀弩散文《绝叫》画的插图，仍然保留有西方现代派艺术的痕迹，但充满激情，富有诗意，夸张变形，以至抽象，节奏感很强，装饰性很强，很好地表现出原诗、原文的内容，也有画家自己鲜明独特的个人风格。

《民间情歌》作于1935年，共计59图，完全采用中国传统工笔白描画法，描绘工细，生动有趣，生活气息很浓，装饰性很强，具有鲜明的中华民族的艺术风格。

正如他自己在前面的《自序》中所说："我从这里面看出艺术的至性在真，装饰得无可再装饰便是拙，民间艺术具有这两个特点，已经不是士大夫艺术装腔作势所可比拟的，至于涂脂抹粉者流，那更不必论列了。"

《水泊梁山英雄谱》和《金瓶梅人物小论》作于1947年，水浒人物32人64图，金瓶梅人物28人56图，皆一人两图，皆采用中国传统人物绣像形式。众所周知，古典文学名著插图极为难画，再加上明代已有一批插图精品，艺术水平极高，犹如高山，后人很难超越。张光宇画的这两套白描人物，生动传神，个性分明，整个看上去，简洁明了，有方有圆，方圆相济，互相衬托，相映成趣，相得益彰，富有装饰性，民族风格很强，堪称中国现代插图艺术中的经典作品。张光宇画的水浒人物绣像与明末清初陈洪绶画的《水浒叶子》可谓水浒人物画像中的古今双璧，难怪张仃认为"它将在中国插图史上，占有光辉的一页"（《水泊梁山英雄谱·序言》）。

《林冲》连环画插图达七十多图，也采用线描画法，构图多变，人物生动，用笔潇洒，画得很好。

《西游漫记》是张光宇插图艺术的代表作，作于1946年，自编自画，有60图，讽刺国民党腐败政府经济崩溃，特务横行，迫害知识分子，很有进步意义。此插图采用工笔重彩勾线渲染画法，既是装饰画，又像漫画和动画片，描绘精细，色彩华丽，简洁明了，装饰性很强，富有浓郁的东方艺术风格。若将其拍成动画片，定是世界一流水平。

20世纪50年代张光宇插图艺术更加成熟，陆续创作出了《儒林外史》、《杜甫传》、《神笔马良》、《孔雀公主》等一批插图精品。晚年绝笔之作动画片《大闹天宫》更是震惊中外，成了世界动画艺术中的经典作品。

张光宇三兄弟都是优秀的插图画家，张光宇是老大，在他的影响和带动下，两个弟弟也有杰作。老二曹涵美，从小过继给曹家，曹涵美插图艺术的代表作是《金瓶梅》连环画插图，达五百多图，受其兄张光宇插图影响，也采用中国传统白描画法，也是构图多变，人物传神，简洁明快，尤其是曲线与直线互相结合，互相对比，互相衬托，相得益彰，装饰性很强，艺术水平很高，可与著名的明末苏州刊本《金瓶梅》插图毗美，堪称《金瓶梅》插图古今双璧。

老三张正宇（1904年—1976年），早年跟随其兄张光宇在上海经营出版事业，也从事于插图、漫画、舞台美术、电影美术等方面的艺术创作，解放后（20世纪五六十年代）主要从事舞台美术工作，晚年主要搞书法、国画。40年代为臧克家小说《邻》、郁风散文、邹绿芷诗、吴祖光剧本画插图，仍有明显的西方现代派艺术的影响，不如其兄民族化。50年代为郭沫若话剧《屈原》画的《九歌》人物绣像，有10图，简洁明快，装饰性强，体现了浪漫主义的楚文化的艺术风貌，民族风格很强。此外上述世界级的动画片经典作品《大闹天宫》的下集主要是靠张正宇完成的。张氏一门出了三位插图艺术大家，而且还各有各的精品，这在中国插图史上实为罕见。

作为中国现代插图艺术的老前辈，张光宇德高望重，学识渊博，融合东西，大胆创新，开宗立派，影响深远，经他提携、资助、指导、点拨的画家很多，其

中著名画家就有：丁聪、张仃、黄苗子、黄永玉、张乐平、夏同光、袁运甫、丁绍光、韩美林等，其中黄永玉、夏同光等在插图艺术创作中成绩卓著，是五六十年代杰出的插图画家。

20世纪40年代常与张光宇一起画插图的画家还有陆志庠、特伟、鲁少飞、张乐平、胡考、廖冰兄、丁聪等人。

鲁少飞（1903年—1995年），漫画家、插图画家，1948年为老舍小说《骆驼祥子》画插图，似为钢笔线描，简朴大方，生动传神，生活气息很浓，画得很轻松。

特伟，插图画家，1948年为冻山长诗《逼上梁山》画插图，有10图，其中地主持枪逼农民交租一图，地主之凶残，农民之无助，跃然纸上，如闻其声。

丁聪（1916年— ），插图画家，画过很多插图，封面设计也画得很好。

20世纪40年代革命圣地延安出现了革命文学，伴随着革命文学又产生了宣传革命、宣传抗日的解放区的插图艺术，解放区插图以古元、彦涵、罗工柳、力群等人为代表。

古元（1919年—1996年），著名木刻画家、插图画家，其木刻插图简朴大方，生动有趣，生活气息很浓，思想性、艺术性都很高。

彦涵（1916年— ），著名版画家、插图画家，1947年为《狼牙山五壮士》画插图，也采用木刻形式，层次丰富，刀法自如。

罗工柳（1916年— ），油画家、插图画家，1944年为赵树理小说《李有才板话》画插图，采用木刻形式，简洁明快，生动有趣，充满着乡土气息。

力群（1912年— ），著名木刻画家、插图画家，1945年为解放区秧歌剧《小姑贤》画插图，1948年为李季长诗《王贵与李香香》画插图，都采用木刻形式。前者纯朴明快，生活气息很浓；后者优美抒情，清新可爱，可见不同风格的文学作品要配不同风格的插图。二者都受陕北民间艺术文化影响。

总之解放区插图多画解放区农村革命斗争生活，质朴大方，斗志昂扬，充满着北方农村乡土气息，大多采用木刻形式，明显受苏联木刻和陕北民间艺术影响，与同时国民党统治的大城市的插图艺术迥然相异，各有千秋。

1949年中华人民共和国成立，中国现代插图艺术进入20世纪五六十年代。党和政府非常重视宣传和教育工作，随着图书出版事业的大发展，插图，尤其是文学插图也大发展，文学书籍大多都能配有插图，首先是古典文学名著和五四以来的新文学名著都开始配上重新创作的新插图，其次是一些民间文学、儿童读物和解放后新创作的文学作品也力求配上插图，甚至连文艺杂志也配有插图，可见当时插图艺术之盛。50年代插图艺术盛行说明了当时的社会非常重视插图艺术巨大的宣传教育作用。社会重视必然引起各个方面的画家关注，画家们采用各种画法来画插图，诸如白描、线描、素描、速写、水彩、水粉、油画、工笔重彩画、漫画、装饰画、木刻、版画、水墨画、彩墨画等，画法空前多样，不像以前只有线描、木刻两种画法。但是50年代倒向前苏联，插图艺术深受苏联写实主义文艺影响，也束缚了民族风格、艺术形式、风格多样化等方面的发展（前苏联文艺对新中国文艺的负面影响，这一研究课题现在应该提到中国现代美术史研究的日程上来了）。总的来看，五六十年代插图艺术数量很多，但精品不多，尤其是文学名著

插图，且不说古典文学名著插图艺术水平远不如明代插图，就是五四以来的新文学的名著插图也是精品不多，以鲁迅小说插图为例，就是数量很多，精品极少，不是故作深沉，就是虚张声势，甚至于有些作品如同漫画，滑稽低俗。鲁迅小说插图中比较好的有：丰子恺画的《鲁迅小说全图》（1952年，笔墨简练）、司徒乔画的《故乡》插图（1952年，素描）、古元画的《祝福》插图（1963年，木刻）、程十发画的《孔乙己》插图（1959年，彩墨）、李桦画的《在酒楼上》插图、《狂人日记》插图（1957年，木刻）、顾炳鑫画的《药》插图（1963年，套色木刻）、丁聪、赵延年、张守义等人画的插图。其他新文学名著插图中，比较好的主要有：王琦画的《林家铺子》（茅盾）插图（1955年，木刻）、叶浅予画的《子夜》（茅盾）插图（1957年，线描）、李桦画的《华威先生》（张天翼）插图（1954年，木刻）、韩羽画的《离婚》（老舍）插图（1963年，线描）等。也是精品不多。而民间文学、儿童文学以及解放后新创作的文学作品，倒有不少插图画得很好。这主要是因为名著插图太难画了，文学名著高深莫测，一般画家很难把握，再加上读者的期望值很高，而且每个读者心目中都有他自己创造的人物形象，众口难调，条条框框很多，这些都限制了画家充分发挥绘画自身特有的造形语言。倒是一般的文学作品对画家的限制少一些，画家能自由地发挥自己的聪明才智。民间文学插图和儿童读物插图画的比较好的主要有黄永玉、夏同光等。

黄永玉（1924年— ），湖南凤凰人，自学成才，是我国著名的木刻画家、插图画家、国画家、文学家，其木刻插图画得很好，早在1947年他23岁就创作了《湘西民谣》插图，与张光宇画的《民间情歌》插图（1935年，线描）同样有趣，民族风格也很强，但不及张光宇插图成熟。1954年他画了《阿诗玛》插图，采用套色木刻形式，有10图。《阿诗玛》是云南撒尼族民间叙事长诗，此插图也优美抒情，清新可爱，充满着诗一般的优美意境。整个看上去，描绘精细，色彩清丽，装饰性很强，民族特色也很浓。后来他为儿童文学《在森林中》、《冯雪峰寓言》、民间故事《葫芦信》、寓言等画的木刻插图更加成熟，画面完美，刀法纯熟，充满童心，意趣盎然，可谓大师童心，实在是难能可贵。

夏同光（1909年—1968年），江苏南京人，插图画家、版画家，1935年中央大学艺术科毕业，为《桃花扇》、《玉仙园》（民间故事）、《铸剑》、《非攻》（鲁迅小说，历史题材，1958年）等画插图，大多采用线描画法，其中《玉仙园》插图曾荣获国际大奖，这主要是因为他能继承和发扬中国古代插图艺术优良传统，构图严谨，人物生动，富有装饰性，民族风格很强。

此外温泉源画的儿童文学插图（1963年，套色木刻）、周令钊画的民间文学《刘三姐》插图（1965年，装饰画）也不错。

解放后新创作的文学作品的插图就更多了，有时一本书就有好几套插图，不同风格，各有所长，其中不乏精彩插图。例如梁斌写的《红旗谱》的插图就多达五种以上，其中比较突出的有：黄胄画的彩墨插图（1960年）、顾炳鑫画的白描插图（1962年）、程勉画的木刻插图（1965年）。再如郭沫若诗集《百花齐放》就有国画插图本和版画插图本两套，都作于1958年，都是众人合作，都有一百多图，不同画法、风格各异，不乏精品。1959年出版的《红旗歌谣》也是多种画法，多

样风格，但艺术水平不及这两本《百花齐放》。

这种用集体创作的方式来画插图的办法很好，插图艺术工作量比较大，集体创作，每个人画几幅，集中精力，认真创作，可达到少而精的效果，而且众人来画，在忠实于原著的基础上，画法、画风多种多样，丰富多彩，可以避免贫乏单调。其实做任何事都是如此，少数人垄断，既不能把事办好，又不能调动大家的积极性。集体创作插图艺术的范例是1959年出版的《革命烈士诗抄》和1961年出版的《红岩》，都是木刻插图，可见20世纪五六十年代插图艺术以木刻为主，这主要是因为当时中国文化艺术深受苏联文化影响。《革命烈士诗抄》由古元、李桦、彦涵创作，《红岩》由四川木刻画家李少言、正威、吴凡、吴强年、徐匡、牛文、宋广训、李焕民等完成，这些插图歌颂了革命烈士浩然正气浩气长存，塑造了革命烈士富有个性的光辉形象，每位画家的地方风格和个人风格也很鲜明。整个看上去，刀法自如，很有气势，并能充分发挥木刻艺术刀法、木味之美。

1966年中国爆发了震惊世界、史无前例的无产阶级“文化大革命”，十年动乱，经济崩溃，文化、艺术遭遇到空前浩劫，插图艺术也不例外，无一幸免，一片空白。

20世纪八九十年代中国改革开放，拨乱反正，彻底清除和批判“文化大革命”及其以前的虚无主义和闭关自守的极左的封建思想，一方面继承和发扬中国古代优良传统文化，另一方面大力引进外国，尤其是西方现代文化，中西合璧，大胆创新，涌现出一批青年插图艺术家，这些新人新作很有新意，在中国现代插图艺术史上开辟了一个新时代。诸如:

陈全胜画的《三国演义》插图（1984年，工笔重彩）；

刘绍荟画的《召树屯》（傣族民间叙事长诗）插图（1979年，线描）；

卢延光画的《昆仑奴传奇》插图（1981年，线描）；

徐恒瑜画的《家》（巴金）插图（1984年，线描）；

韩羽画的戏曲插图（彩墨）；

伍必端画的《恰巴耶夫》（前苏联小说）插图（1981年，木刻）；

赵俊生画的《希腊神话故事》插图（1981年，线描淡彩装饰画）；

李方明画的《红与黑》（法国，司汤达）插图（1984年，水粉）；

聂昌硕画的《怀安诗集》插图（1985年，木刻）；

高燕画的《苦难的历程》（前苏联，小托尔斯泰）插图（1985年，水彩）；

盛增祥画的《倪焕之》（叶圣陶）插图（1985年，木刻）；

高荣生画的《老张的哲学》（老舍）插图（1985年，木刻）；

黄全昌画的《聊斋志异》插图（1985年，线描）；

徐乐乐画的《聊斋志异》插图（1988年，彩墨）；

吴冠英画的《邦斯舅舅》（法国，巴尔扎克）插图（1989年，油画）；

高云、于水合画的《霍小玉》插图（1989年，线描）；

范扬画的唐诗插图（1991年，工笔重彩）；

冷冰川画的诗歌插图（1993年，黑白装饰画）；

姬德顺画的《恶之花》（法国，波德莱尔）插图（1994年，黑白装饰画）；

王公懿画的《秋瑾》插图（1980年，木刻）等。

这些新人新作视野开阔，思想活跃，想像丰富，锐意创新，显示出新生事物朝气蓬勃，前途不可限量。同时我们也应看到任何新生事物都有不成熟的一面，这些新人新作也是如此，有些作品还留有明显的模仿的痕迹，有些作品没有很好地推敲，有些作品不够概括，有些作品还没有形成画家自己的鲜明独特的风格等等，这些都有待于今后不断学习、不断努力，不断创新，不断提高。

中国现代插图艺术也像其他一切现代艺术一样，必须建立在中国传统文化和艺术的基础之上，必须与传统文化、艺术接轨。任何摆脱传统文化的所谓“创新”，都是毫无意义、毫无价值的。

与此同时，世纪末的经济大潮对中国文化和艺术冲击也不小，很多图书为了降低成本，竟然会取消插图，这是对中国现代插图艺术的又一次致命打击。图书图书，有插图才能称之为“图书”，图书是一个文明国家文明程度的标尺，而插图又是图书文化水平、艺术水平、文化素质、经济实力等方面的标志。由此可见，插图艺术绝不是可有可无的多余的装饰，早就应该引起有关部门，尤其是图书事业主管部门的足够重视，甚至于有必要通过图书出版的立法形式（例如图书出版必须配有插图。其实插图配合文字，能更好地发挥图书的巨大作用，可谓有百利而无一害）来确保插图艺术生存和发展。只有这样才能与我们这个号称“文明古国”的国家相匹配。更不待说21世纪已进入读图时代，大力发展插图艺术已经是当今世界各发达国家的共识。

王鲁湘曾对中国现代（20世纪）绘画提出过一个问题，他说：“新文学最高的成就不是诗，也不是小说，而是杂文和小品文。那么，与新文学同一时期的绘画，是不是也可以说，成就最高的或许并不是油画和国画，而是那些‘短、平、快’的杂画呢？”（《装饰》1992年第4期第45页）我对这个问题也颇有同感，其实所谓的“杂画”大多是插图艺术，由此可见，中国现代插图艺术在中国现代美术史上占有何等重要的地位。这再一次证明了插图艺术是人类绘画最重要的两大画种之一（还有壁画艺术）。

附图



图1　现存最早的中国插图，战国时代楚国帛书插图，历书插图，绢本设色，工笔重彩。1942年湖南长沙楚墓出土，现藏美国耶鲁大学图书馆(博物馆)



图2　西汉帛书插图《天文气象杂占图》（部分）。绢本设色，工笔重彩。长沙马王堆汉墓出土

图3　西汉帛书插图《导引图》(残片、局部)。绢本设色，工笔重彩。湖南长沙马王堆汉墓出土，现藏湖南博物馆



图4　西汉帛书插图《神仙图》(残片)。绢本设色，工笔重彩。湖南长沙马王堆汉墓出土，现藏湖南省博物馆



图5　东晋顾恺之《洛神赋图》(摹本、部分)。绢本设色，工笔重彩。现藏北京故宫博物院

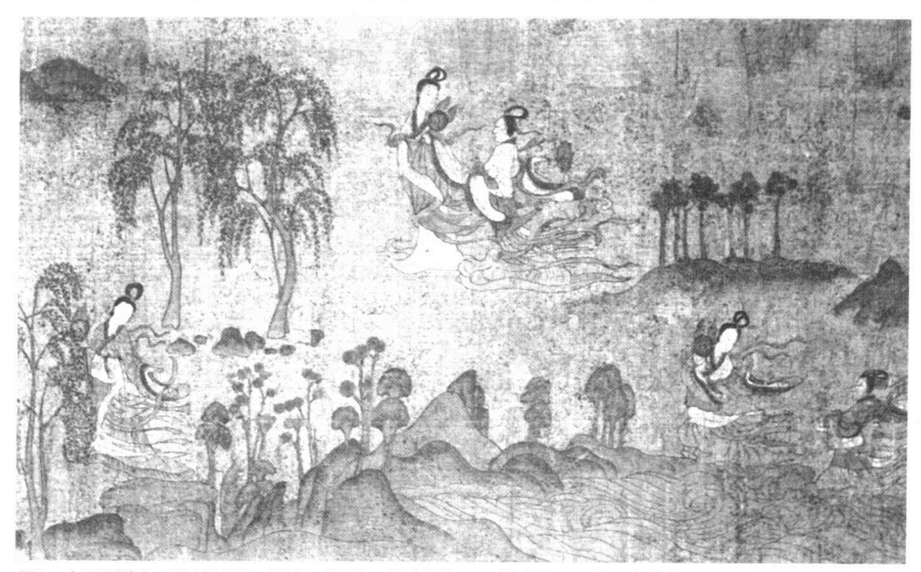
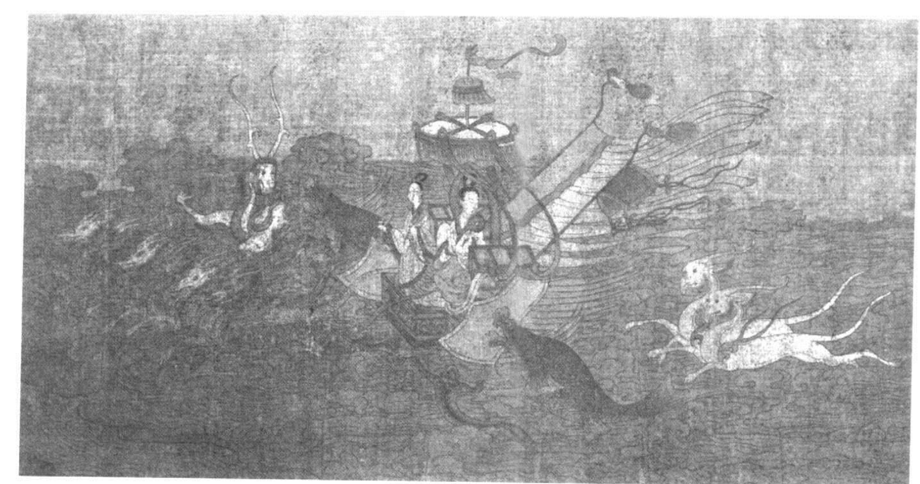


图6　东晋顾恺之《洛神赋图》(摹本、部分)。绢本设色，工笔重彩。现藏北京故宫博物院


图7　东晋顾恺之《洛神赋图》(摹本、部分)。绢本设色，工笔重彩。现藏北京故宫博物院

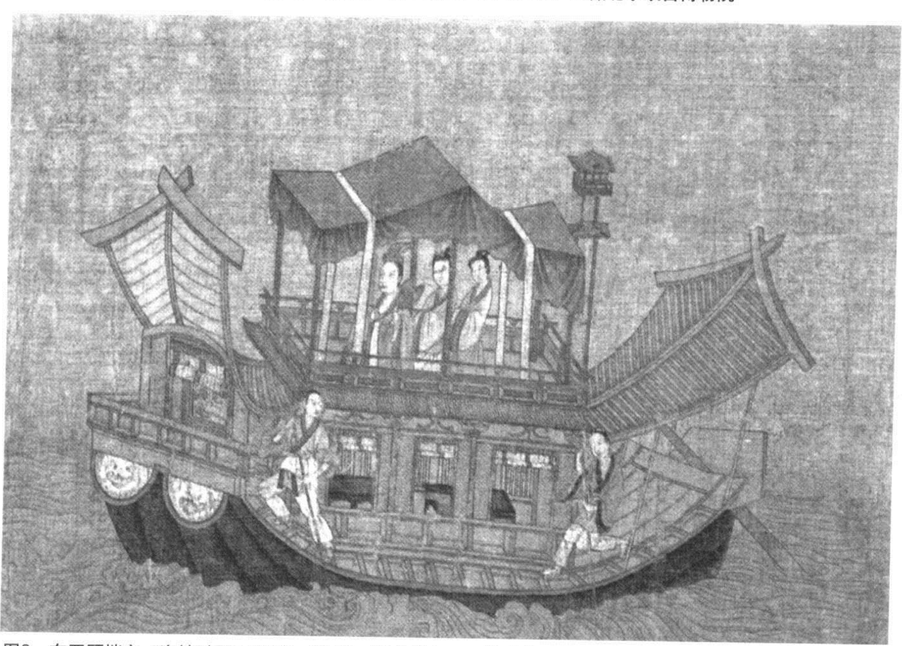

图8　东晋顾恺之《洛神赋图》(摹本、部分)。绢本设色，工笔重彩。现藏北京故宫博物院



图9　东晋顾恺之《女史箴图》(摹本、部分)。绢本设色，工笔重彩。现藏英国大英博物馆



图10　南(朝)梁萧绎《职贡图》(摹本，之一)。绢本设色，工笔重彩。现藏中国历史博物馆



图11　南(朝)梁萧绎《职贡图》(摹本，之二)。绢本设色，工笔重彩。现藏中国历史博物馆



图12　南(朝)梁萧绎《职贡图》(摹本，之三)。绢本设色，工笔重彩。现藏中国历史博物馆



图13　唐代佛教插图，《妙法莲花经》插图。纸本设色，上图下文。1956年浙江龙泉金沙塔出土，现藏浙江省博物馆

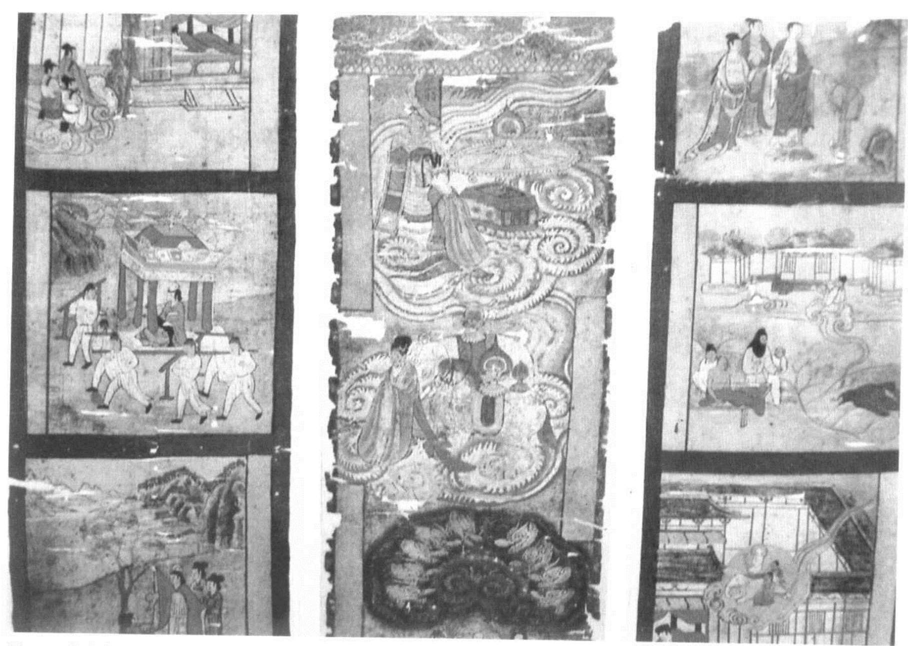


图14　唐代佛教插图，佛传插图(丝绸幢幡)。绢本设色，工笔重彩。原出敦煌石窟藏经洞，斯坦因盗往英国大英博物馆



图15　唐代佛教插图，佛传插图(别离)。绢本设色，工笔重彩。原出敦煌石窟藏经洞，斯坦因盗往英国大英博物馆

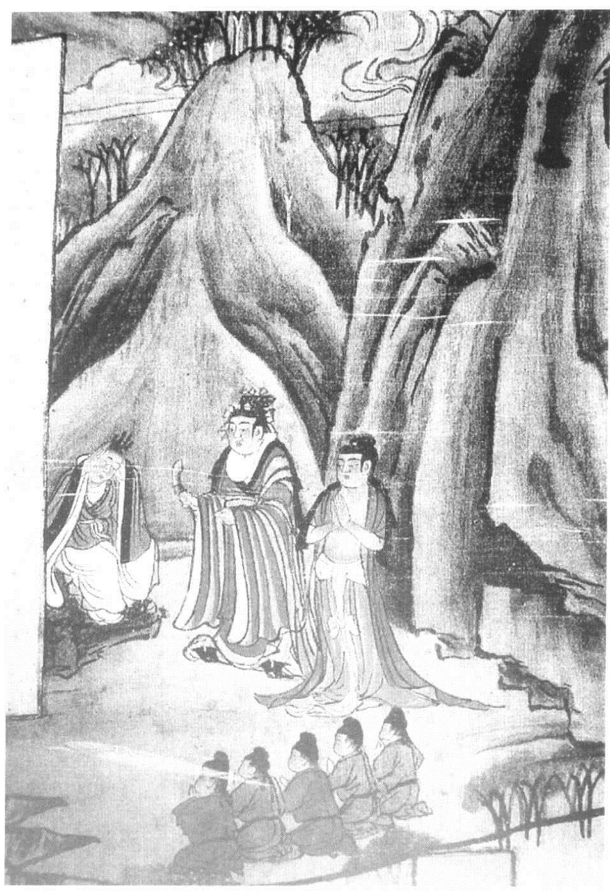


图16　唐代佛教插图，佛传插图(剃发)。绢本设色，工笔重彩。原出敦煌石窟藏经洞，斯坦因盗往英国大英博物馆

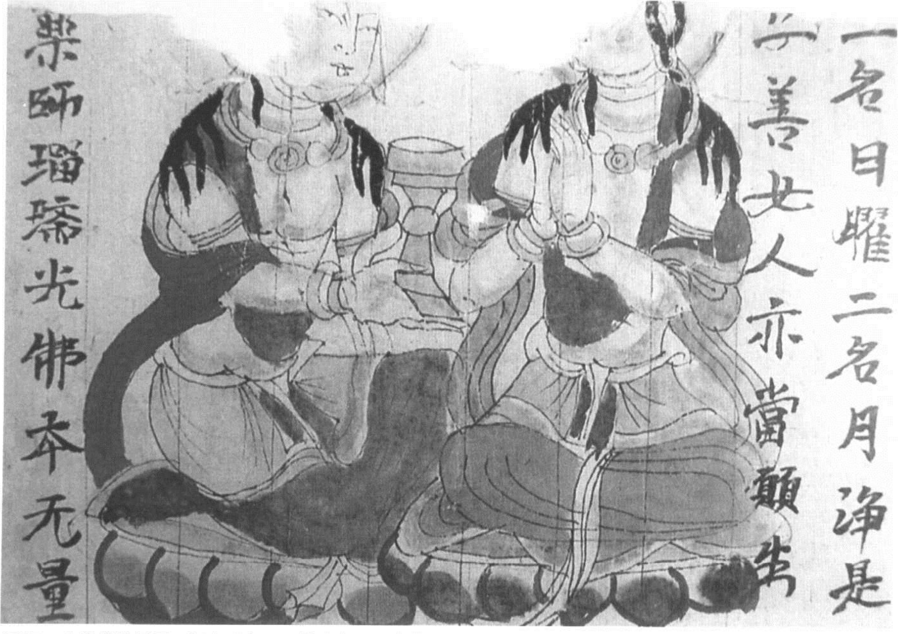


图17　唐代佛教插图。纸本设色，工笔重彩。原出敦煌石窟藏经洞，斯坦因盗往英国大英博物馆



图18　唐代佛教插图，《金刚经》扉页插图[咸通九年(868年)]。纸本、木版雕印(世界最早的印刷品)。原出敦煌石窟藏经洞，斯坦因盗往英国大英博物馆



图19　唐代医书插图(针灸穴位)。纸本白描。原出敦煌石窟藏经洞，斯坦因盗往英国大英博物馆

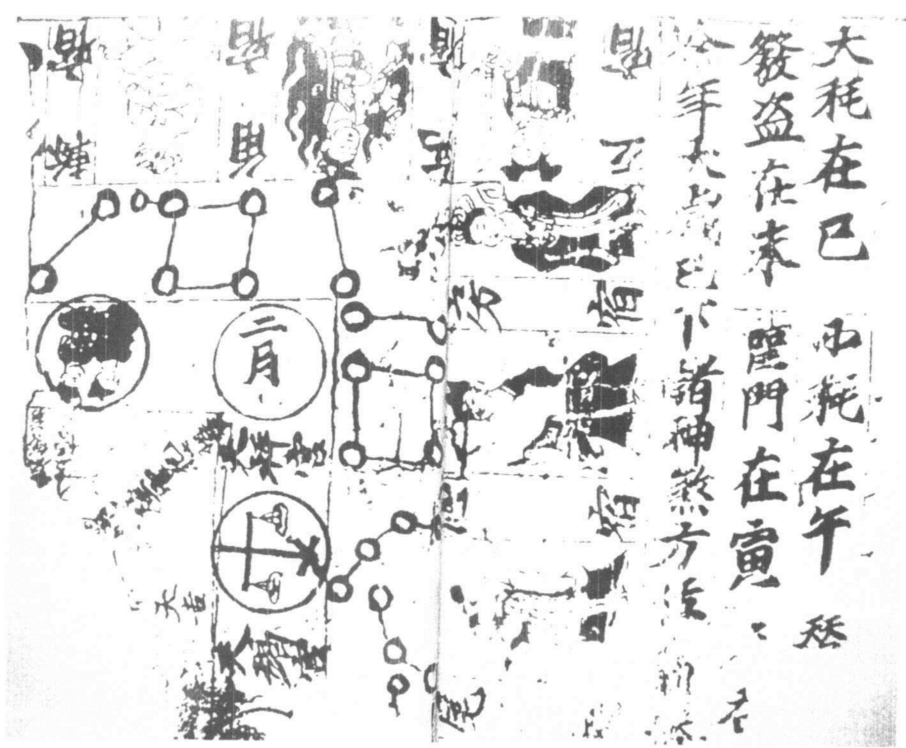


图20　唐代科技插图，天文历法类书插图。纸本白描。原出敦煌石窟藏经洞



图21　唐代摩尼教经书插图(残片、正面)。纸本设色，工笔重彩。原出新疆吐鲁番，现藏德国柏林博物馆

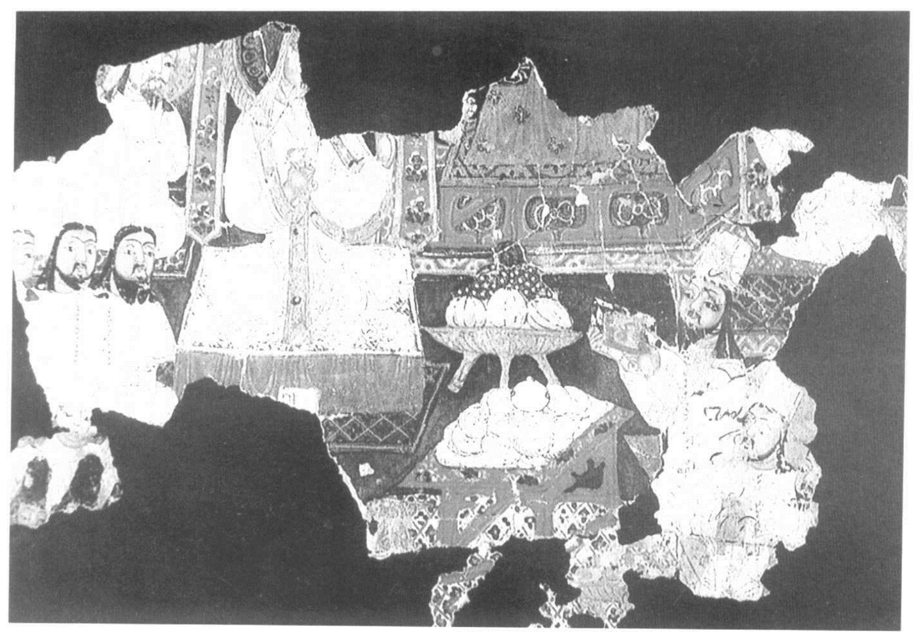


图22　唐代摩尼教经书插图(残片、背面)。纸本设色，工笔重彩。原出新疆吐鲁番，现藏德国柏林美术馆



图23　唐代摩尼教经书插图(残片、背面、图22局部)。纸本设色，工笔重彩。原出新疆吐鲁番，现藏德国柏林美术馆

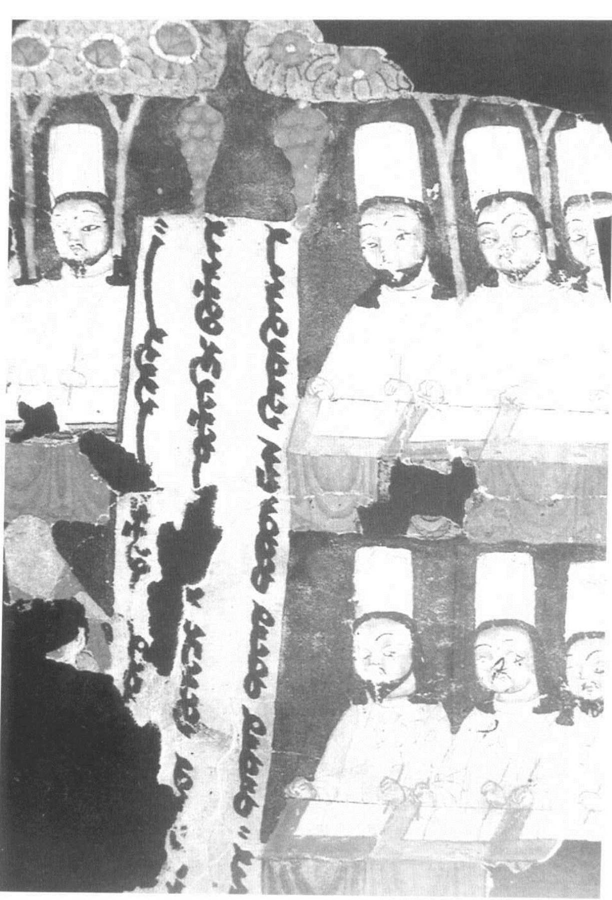


图24　唐代摩尼教经书插图(残片、正面、局部)。纸本设色，工笔重彩。原出新疆吐鲁番，现藏德国柏林印度美术馆



图25　唐代摩尼教经书插图(残片、背面、局部)。纸本设色，工笔重彩。原出新疆吐鲁番，现藏德国柏林印度美术馆



图26　五代佛教插图,《十王经》插图(部分)。纸本设色，工笔重彩。原出敦煌石窟藏经洞，现藏日本久保惣纪念美术馆(英、法也有)

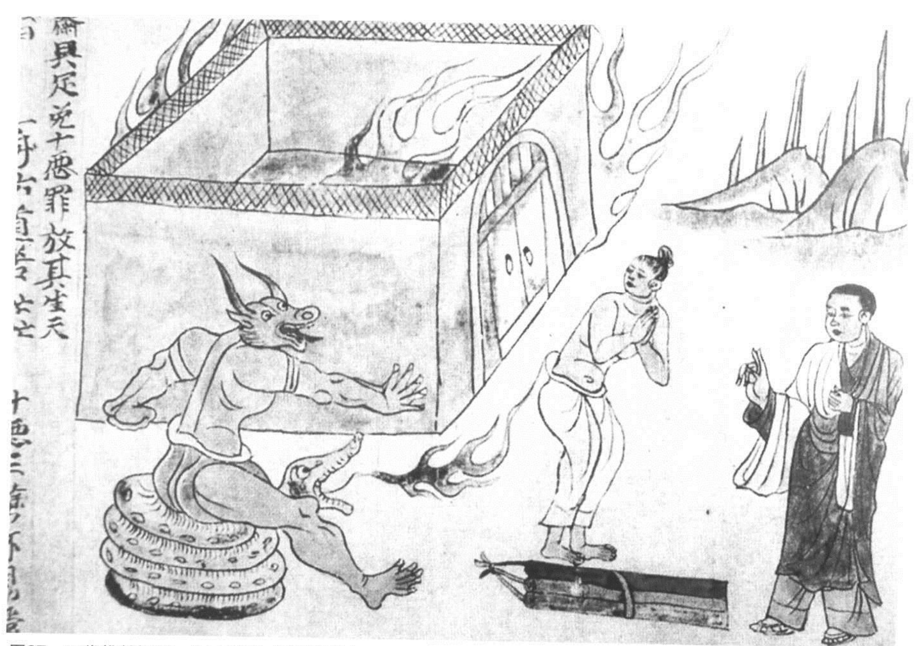


图27　五代佛教插图,《十王经》插图(部分)。[后梁乾化元年(911年)]。纸本设色，工笔重彩。原出敦煌石窟藏经洞，现藏日本久保惣纪念美术馆(英、法也有)

图28　金代佛教插图，金藏扉页插图。纸本木版雕印。山西赵城广胜寺刊印

夫優曇現瑞。普獲馨香。善逝應真。皆蒙
解脫。爲大事因緣。演教世出世間。决生
死。入聖超凡。自悟自證。由是激揚般若
靈空。弘闡涅槃大義。無閒老和尚。與蛇

图29　元代佛教插图，《金刚经注》扉页插图。至元六年(1340年)湖北江陵资福寺刊本



图30　元代佛教插图，《玄奘译经图》(中间部分)四川成都图书馆收藏

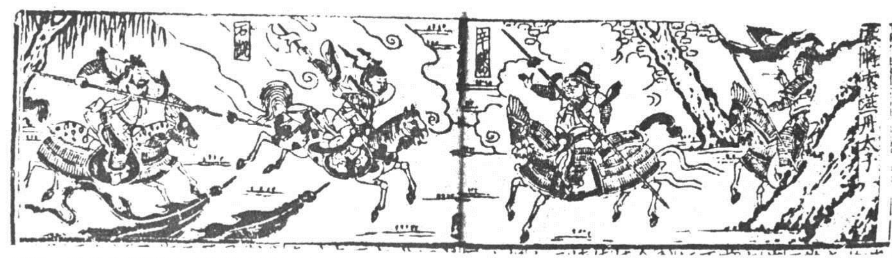


图31　元代小说插图，《秦并六国平话》插图，至治建安虞氏刊本。上图下文



图32　元代小说插图，《秦并六国平话》插图，至治建安虞氏刊本。上图下文

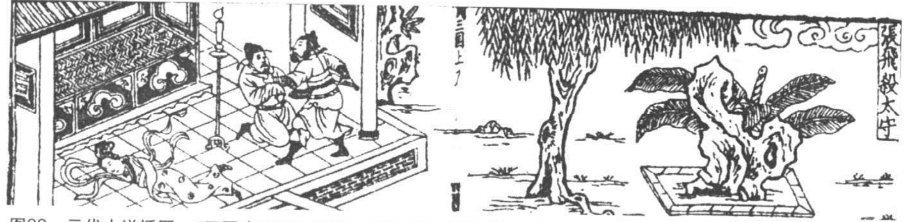


图33　元代小说插图，《三国志平话》插图，至治建安虞氏刊本。上图下文



图34　明代戏曲插图，《西厢记》插图，弘治北京金台岳家刊本。上图下文

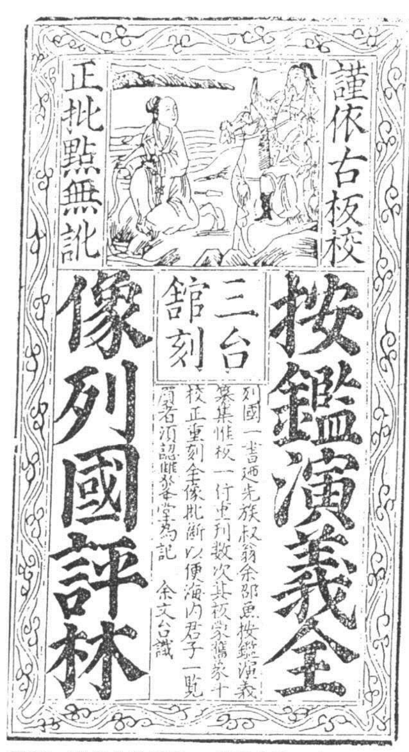


图35　明代小说插图，《列国志传》扉页插图，万历建阳刊本。上图下文



图36　明代小说插图，《三国演义》插图，万历建阳刊本。上图下文



图37　明代小说插图，《三国演义》插图，万历建阳刊本，仿江浙插图



图38　明代小说插图，《三国演义》插图，万历金陵刊本



图39　明代小说插图，《北宋志传》插图，万历金陵刊本



图40　明代小说插图，《两宋志传》插图，万历金陵周氏大业堂刊本(万卷楼)

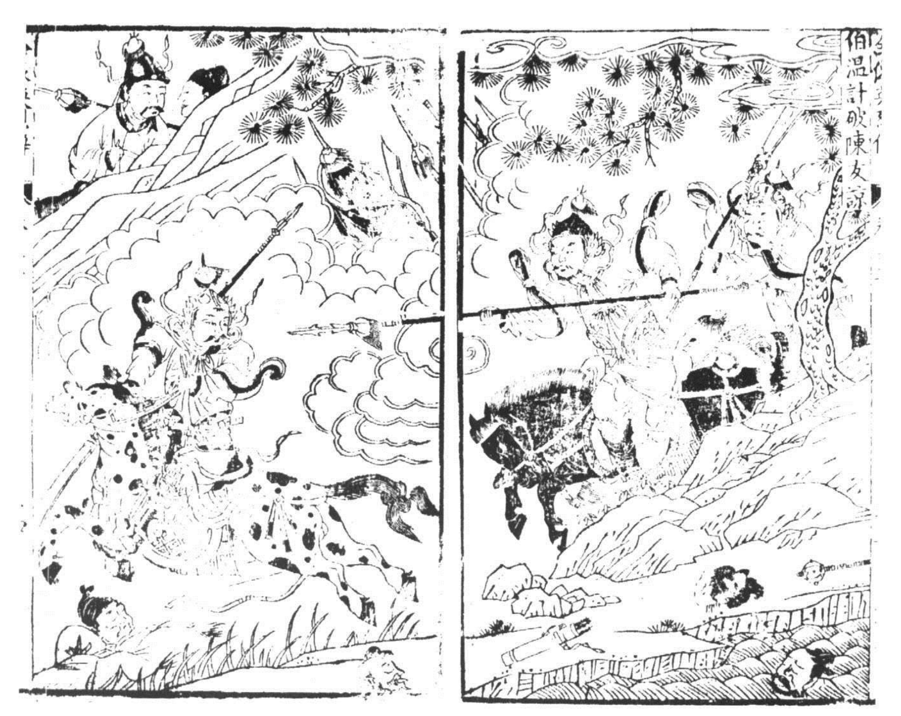


图41　明代小说插图，《英烈传》插图，万历建阳余君召三台馆刊本



图42　明代戏曲插图，《西厢记》插图，万历金陵富春堂刊本



图43　明代戏曲插图，《西厢记》插图，万历建阳刘龙田刊本

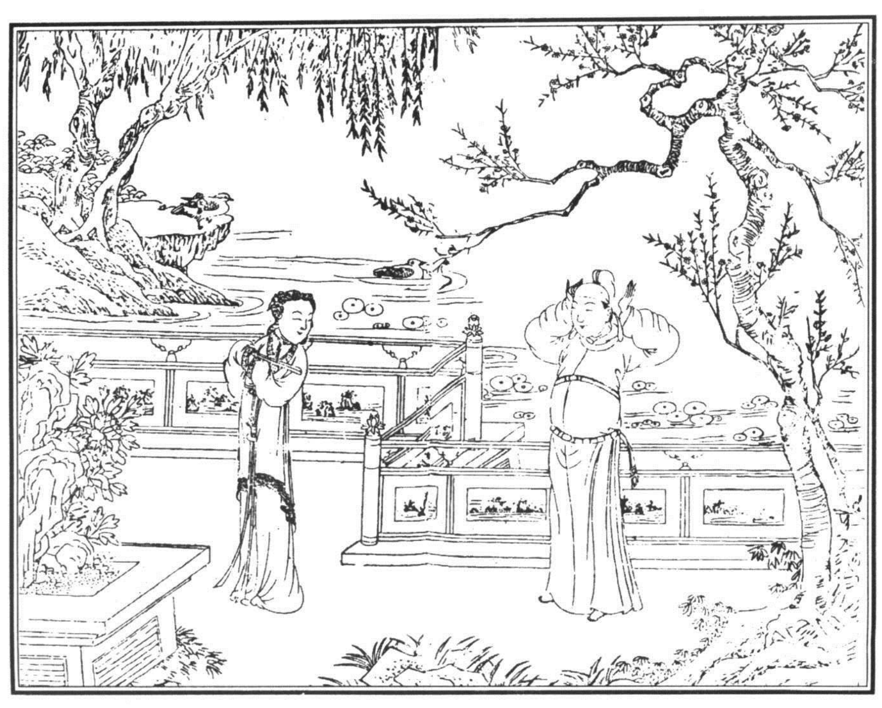


图44　明代戏曲插图，《西厢记》插图，万历徽州玩虎轩刊本，汪耕画

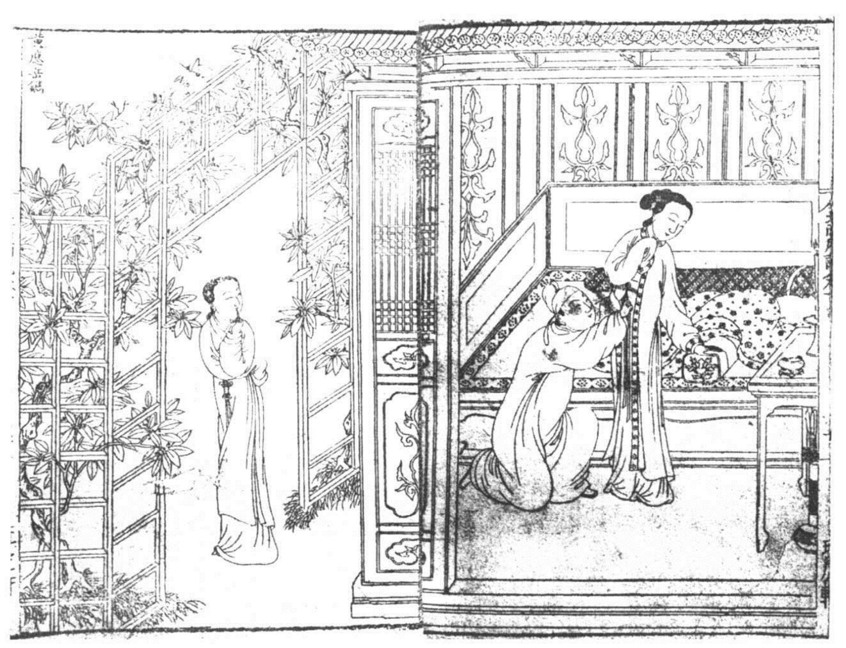


图45　明代戏曲插图，《西厢记》插图，汪耕画，万历徽州玩虎轩刊本，徽派插图精品

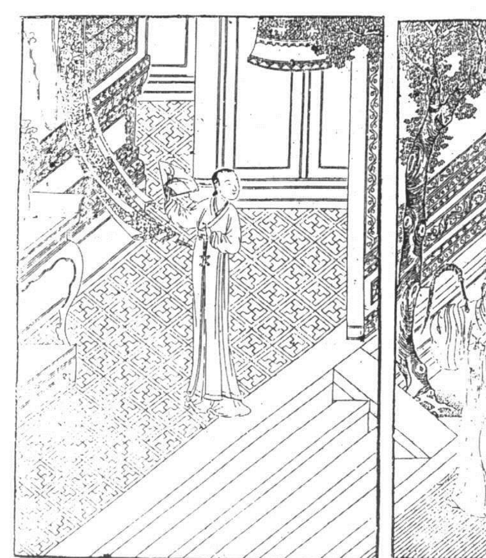



图46　明代戏曲插图，《西厢记》插图，汪耕画，万历徽派插图，杭州起凤馆刊本




图47　明代戏曲插图，《琵琶记》插图，万历徽州玩虎轩刊本，徽派插图精品




图48　明代戏曲插图，《玉簪记》插图，万历徽州观化轩刊本

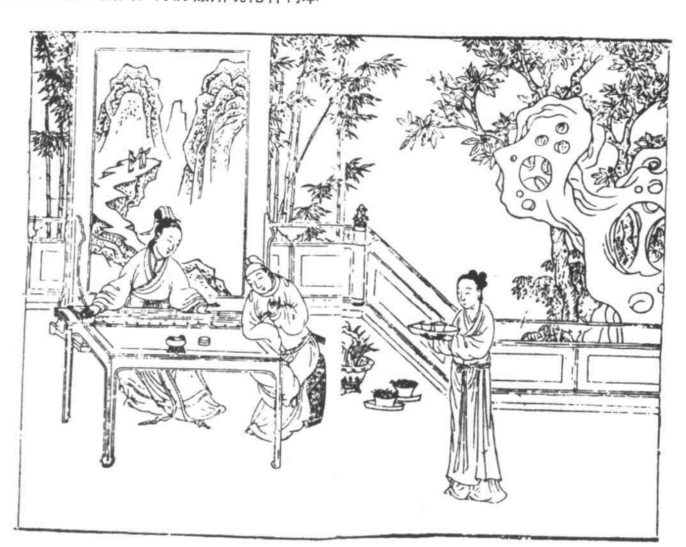


图49　明代戏曲插图，《玉簪记》插图，万历徽州观化轩刊本

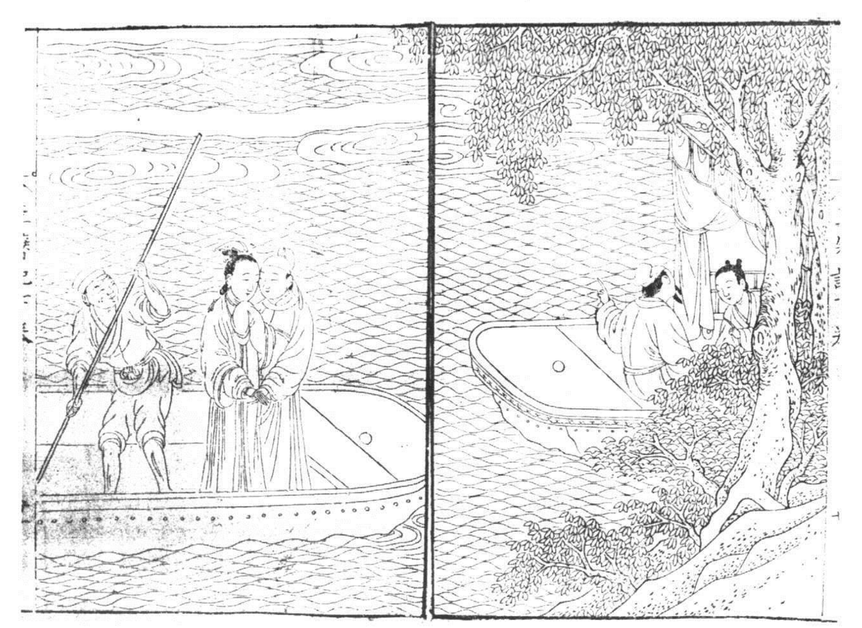


图50　明代戏曲插图，《玉簪记》插图，万历徽州观化轩刊本



图51　明代戏曲插图，《玉簪记》插图，万历徽州观化轩刊本

图52　明代戏曲插图，《红梨花》插图，万历徽州插图

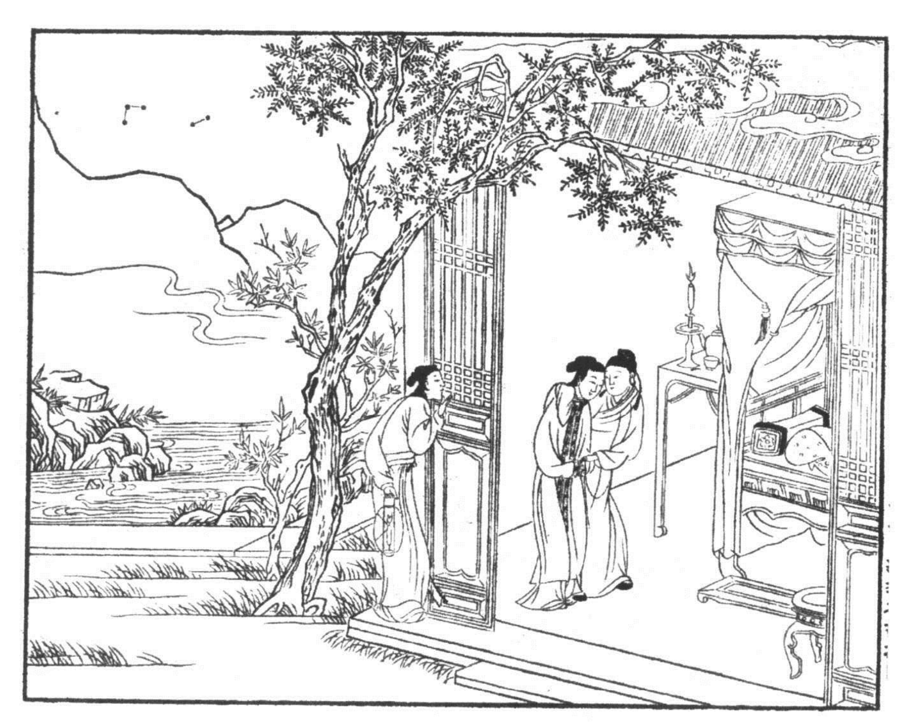


图53　明代戏曲插图，《红梨花》插图，万历徽州插图

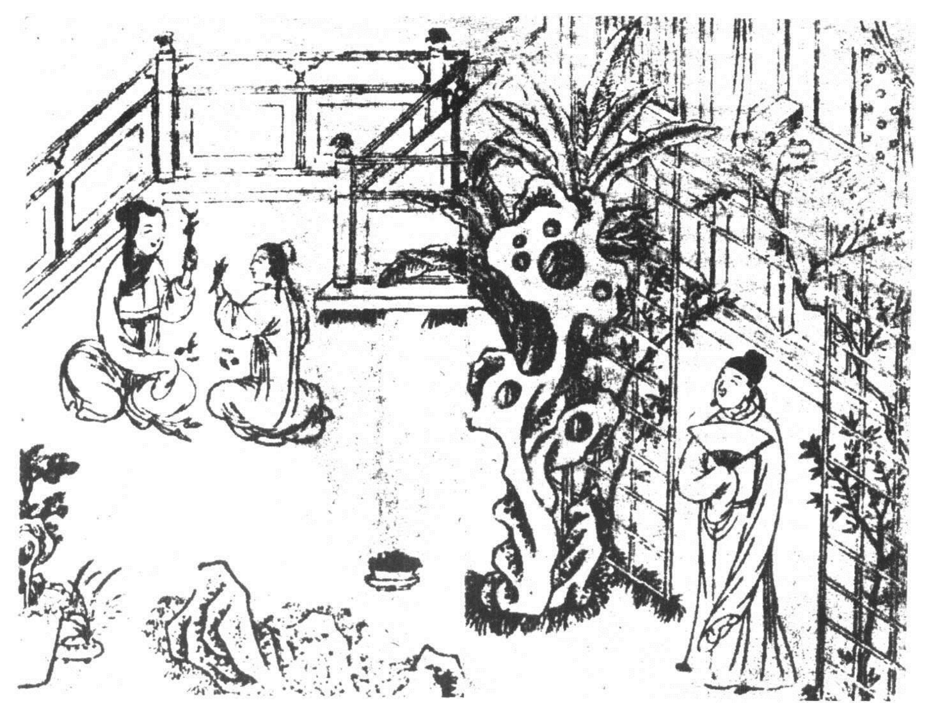


图54　明代戏曲插图，《西湖记》插图，万历广庆堂刊本，金陵徽化

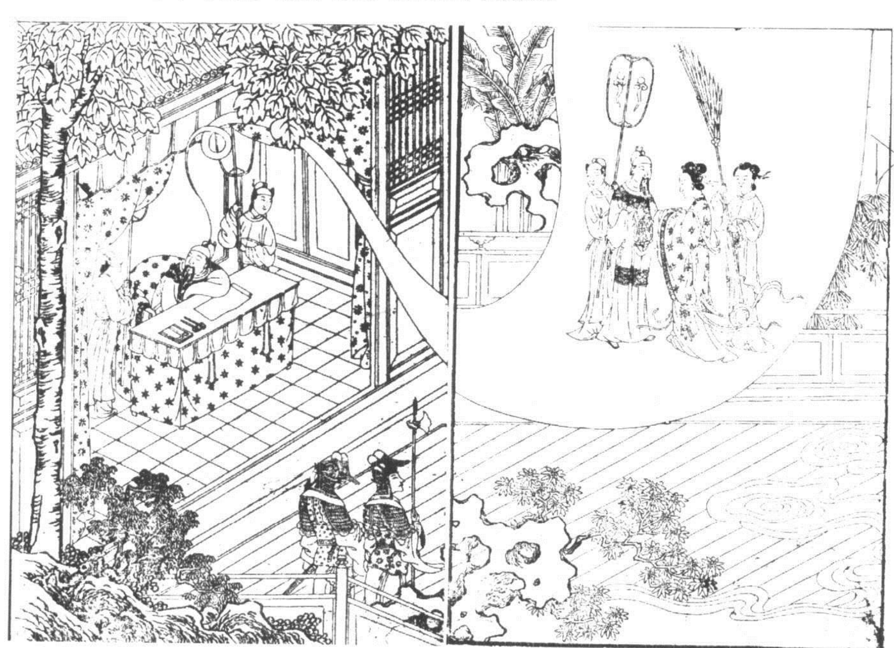


图55　明代戏曲插图，《大雅堂杂剧》插图，万历徽州刊本



图56　明代戏曲插图，《大雅堂杂剧》插图，万历徽州刊本

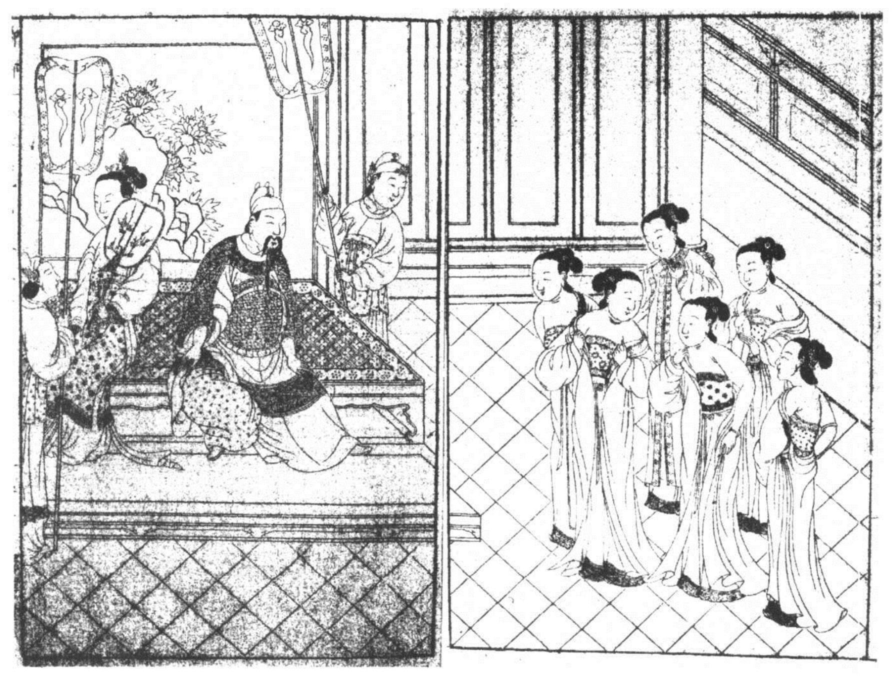


图57　明代教化类书插图，《人镜阳秋》插图，汪耕画，万历徽州刊本



图58 明代教化类书插图，《人镜阳秋》插图，汪耕画，万历环翠堂刊本



图59 明代教化类书插图，《人镜阳秋》，万历(1610年)，环翠堂刊本，汪耕画，属徽州插图



图60 明代教化类书插图，《状元图考》插图，万历徽州刊本

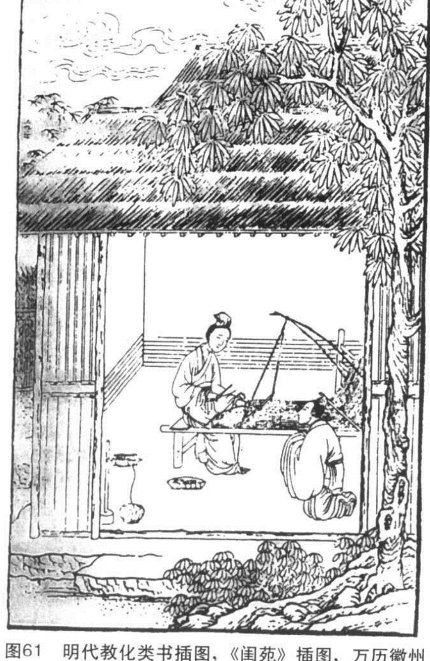


图61　明代教化类书插图，《闺苑》插图，万历徽州刊本

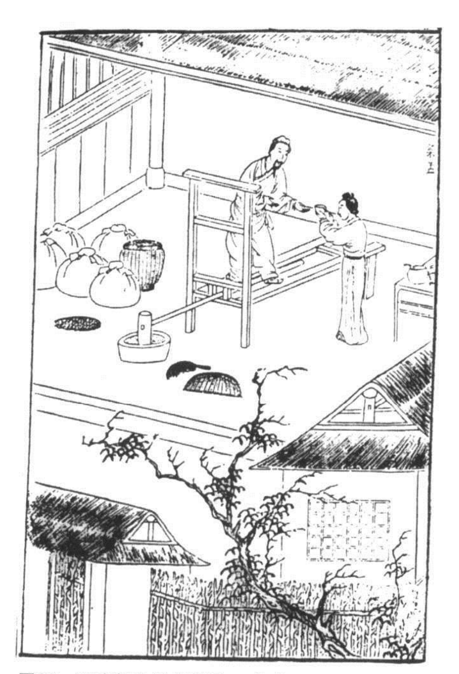


图62　明代教化类书插图，《闺苑》插图，万历徽州刊本



图63　明代教化类书插图，《瑞世良英》插图，明末北京内府刊本



图64　明代教化类书插图，《瑞世良英》插图，明末北京内府刊本



图65　明代小说插图，《列仙传》插图，万历徽州刊本



图66　明代小说插图，《列仙传》插图，万历徽州刊本





图67　明代小说插图，《剪灯余话》插图，万历徽州刊本



图68　明代小说插图，《扇坠传》插图，万历建阳熊龙峰刊本，仿徽派画风

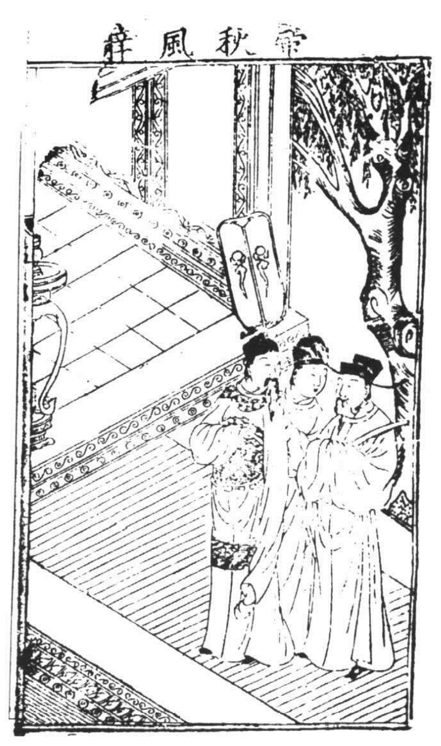


图69　明代文学插图，《古文大全》插图，万历建阳刘龙田刊本，仿徽派画风

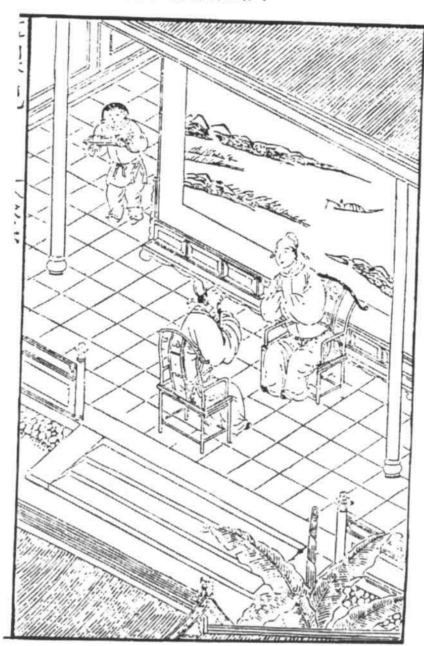


图70　明代戏曲插图，《红梨记》插图，万历渔阳范氏刊本



图71　明代戏曲插图，《西游记》(杂剧)插图，万历苏杭刊本



图72　明代小说插图，《平妖传》插图，万历杭州刊本




图73　明代小说插图，《平妖传》插图，万历杭州刊本




图74　明代戏曲插图，《西厢记》插图，万历杭州刊本

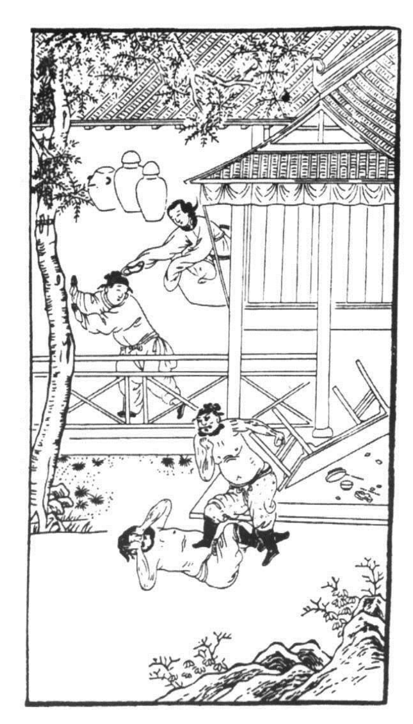


图75　明代小说插图，《英雄谱》(水浒)插图，明末崇祯刊本，仿万历杭州容与堂水浒插图



图76　明代小说插图，《禅真逸史》插图，明末杭州插图



图77　明代小说插图，英雄谱》(水浒)插图，崇祯刊本，仿万历杭州容与堂水浒插图

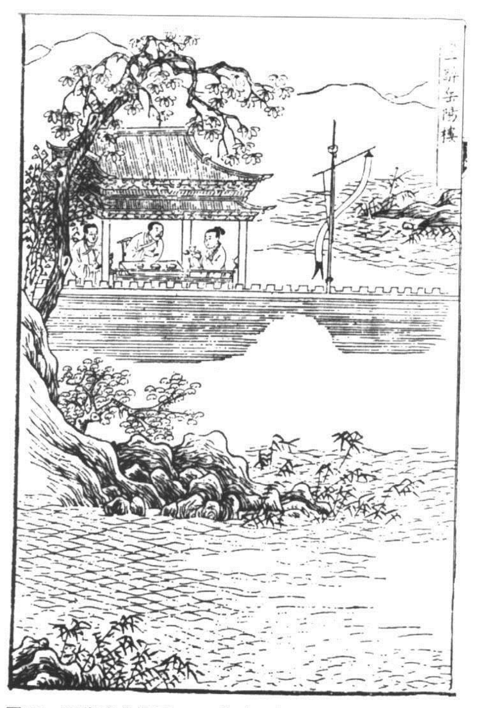


图78　明代戏曲插图，《元曲选》插图，万历杭州刊本



图79　明代戏曲插图，《顾曲斋杂剧》插图，万历杭州刊本



图80　明代戏曲插图，《怡春锦》插图，明末杭州刊本

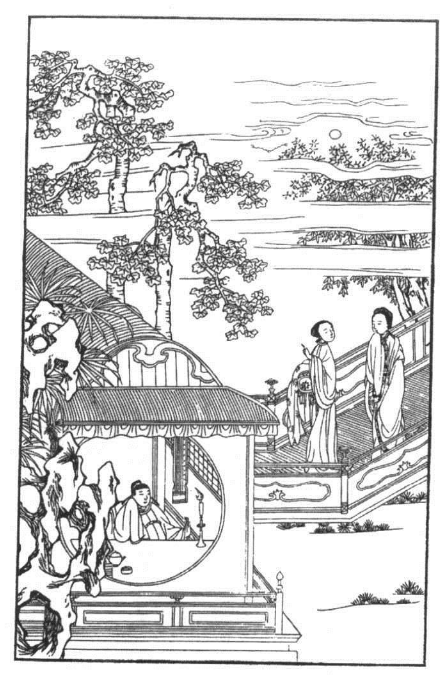


图81　明代戏曲插图，《怡春锦》插图，明末杭州刊本

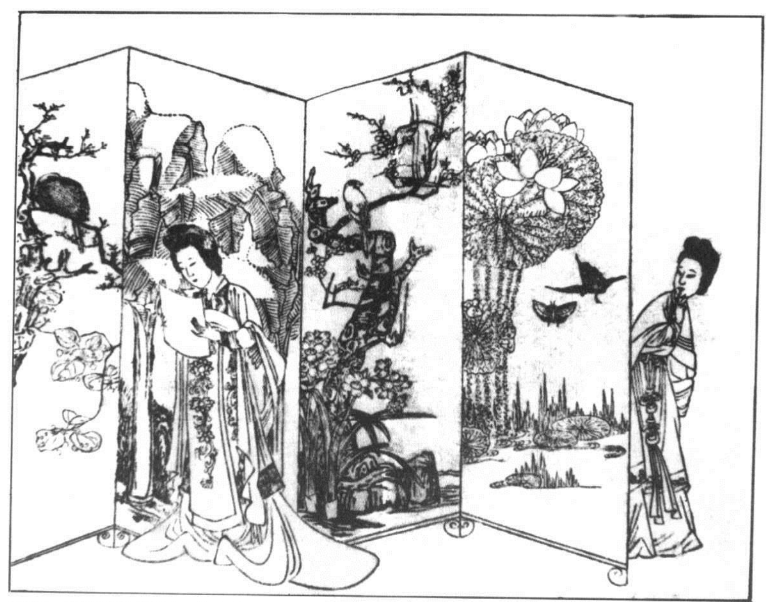


图82　明代戏曲插图，《西厢记》插图，陈洪绶画，木版雕印，明末杭州刊本



图83　明代戏曲插图，《西厢记》插图，陈洪绶画，明末杭州刊本



图84　明代小说插图，《水浒传》人物绣像，陈洪绶画，明末杭州刊本



图85　明代小说插图，《水浒传》人物绣像，陈洪绶画，明末杭州刊本



图86　明代诗歌插图，《九歌》插图，陈洪绶画，明末杭州刊本



图87　明代诗歌插图，《唐诗画谱》(七言)插图，万历杭州刊本



图88 明代诗歌插图，《唐诗画谱》(七言)插图，万历杭州刊本



图89 明代诗歌插图，《青楼韵话》插图，明末杭州刊本

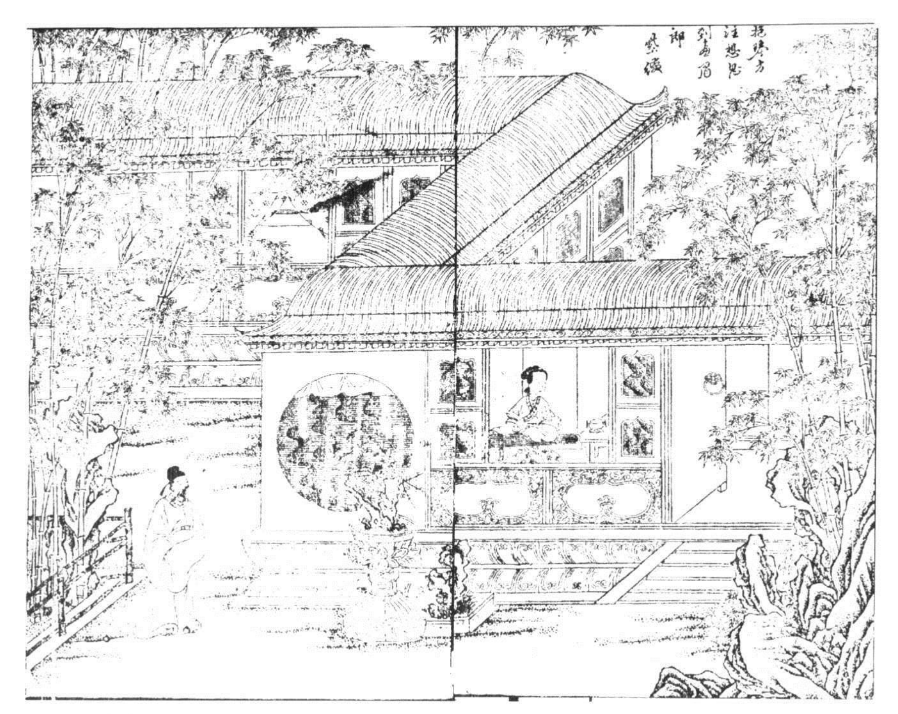


图90　明代诗歌插图，《青楼韵话》插图，明末杭州刊本

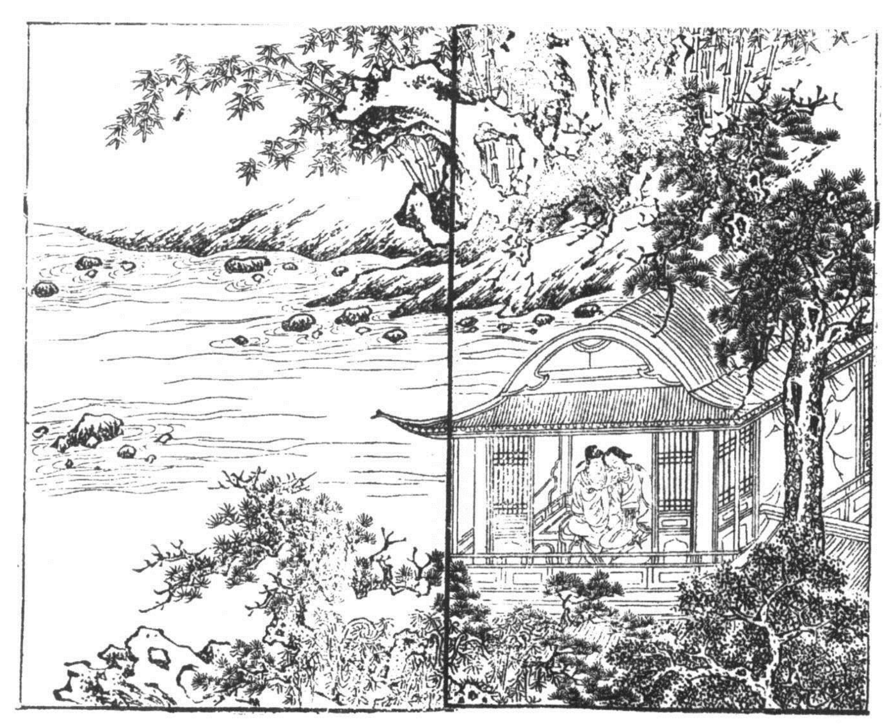


图91　明代诗歌插图，《彩笔情辞》插图，明末杭州插图

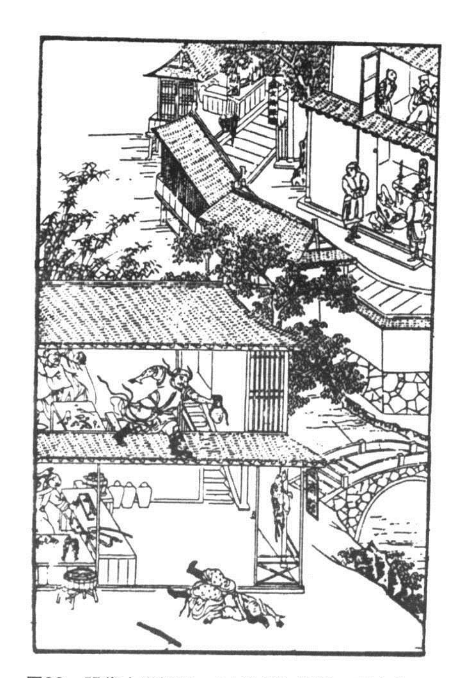


图92　明代小说插图，《水浒传》插图，明末苏州刊本

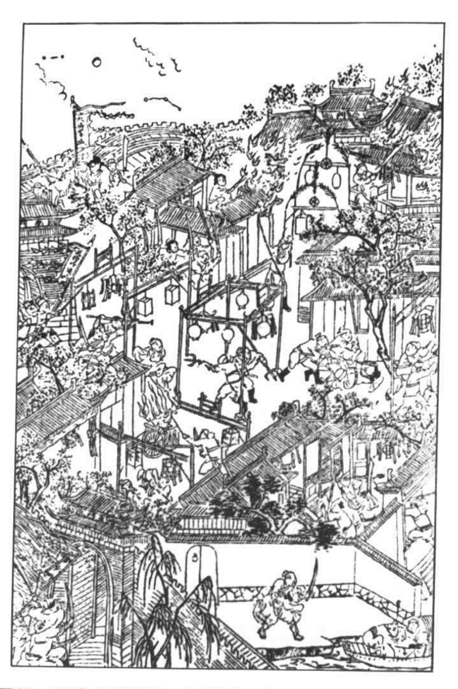


图93　明代小说插图，《水浒传》插图，明末苏州刊本



图94　明代小说插图，《水浒传》插图，明末苏州刊本



图95　明代小说插图，《金瓶梅》插图，明末崇祯苏州刊本


图96　明代小说插图，《金瓶梅》插图，明末苏州刊本



图97　明代小说插图，《醒世恒言》插图，明末苏州刊本


图98　明代戏曲插图，《西厢记》插图，王文衡画，天启吴兴刊本


图99　明代戏曲插图，《西厢记》插图，王文衡画，天启吴兴刊本



图100　明代戏曲插图，《西厢记》插图，王文衡画，天启吴兴刊本



图101　明代戏曲插图，《董西厢》插图，天启吴兴闵氏刊本

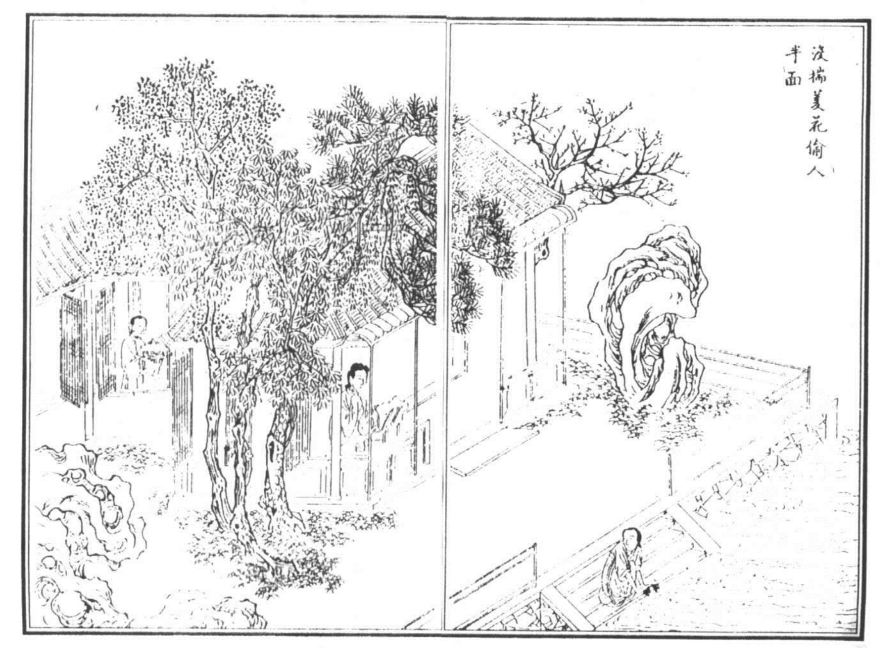


图102　明代戏曲插图，《牡丹亭》插图，天启吴兴刊本，王文衡画

图103　明代戏曲插图，《牡丹亭》插图，天启吴兴刊本，王文衡画



图104　明代戏曲插图，《邯郸梦》插图，天启吴兴刊本

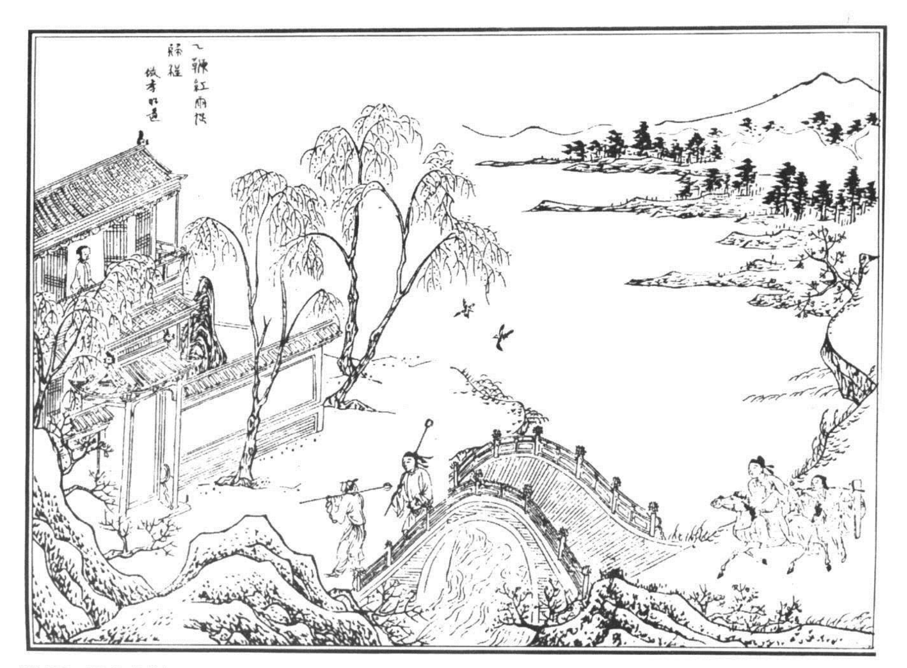


图105　明代戏曲插图，《邯郸梦》插图，天启吴兴刊本



图106　明代戏曲插图，《红梨记》插图，明末吴兴刊本，王文衡画



图107　明代戏曲插图，《红梨记》插图，明末吴兴刊本，王文衡画

图108　清代戏曲插图，《占花魁》插图



图109　清代戏曲插图，《占花魁》插图



图110　清代戏曲插图，《占花魁》插图



图111　清代戏曲插图，《比目鱼》插图





图112　清代戏曲插图，《鸳鸯梦》插图，清初顺治仿明




图113　清代小说插图，《豆棚闲话》顺治刊本



图114　清代小说插图,《隋唐演义》插图，木版雕印，清初康熙苏州四雪草堂刊印



图115　清代小说插图,《红楼梦》插图，程伟元画，木版雕印，乾隆刊本



图116　清代小说插图,《红楼梦》插图，程伟元画，木版雕印，乾隆刊本

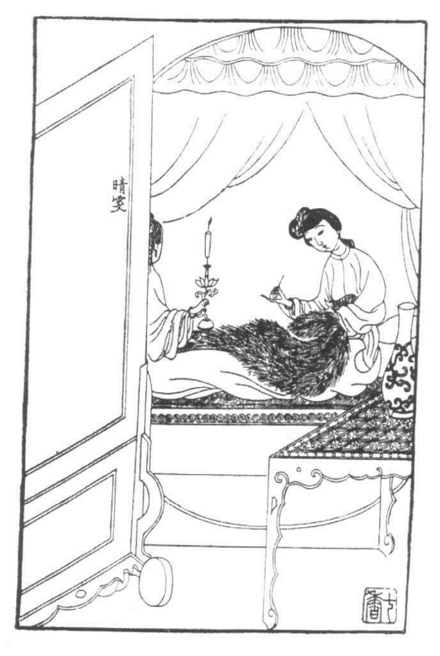


图117　清代小说插图,《红楼梦》人物绣像，改琦画



图118 清代小说插图，《红楼梦》人物绣像，改琦画



图119 清代插图，《晚笑堂画传》，上官周画

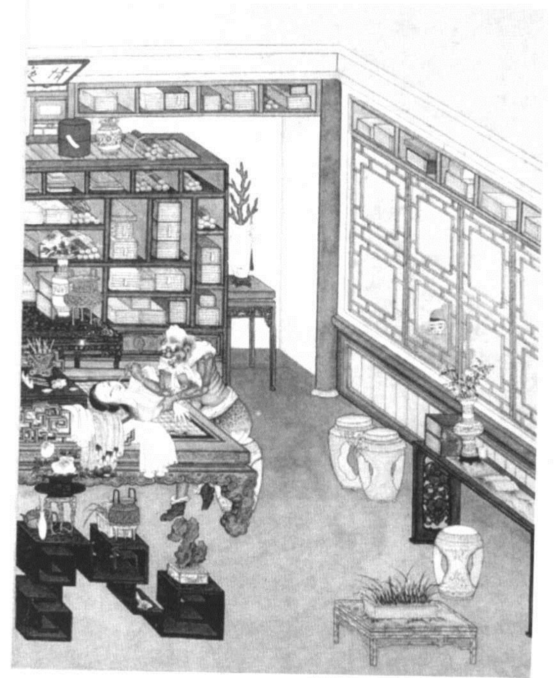


图120 清宫手绘插图，《聊斋志异》插图，纸本设色，工笔重彩。现藏中国历史博物馆

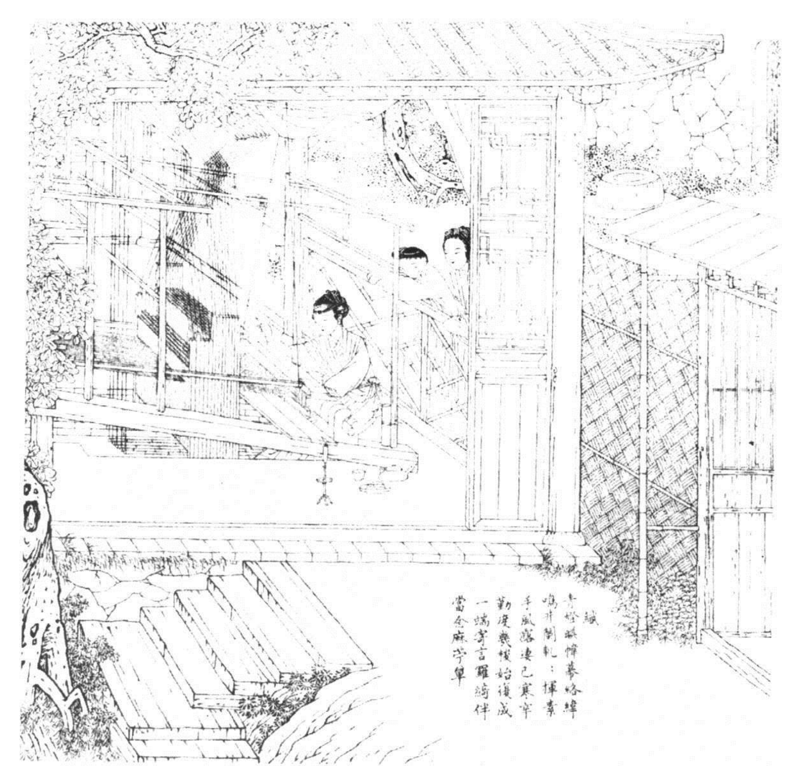


图121 清代宫廷木版插图，《耕织图》插图，康熙殿版



图122 清代宫廷木版插图，《耕织图》插图，康熙殿版



图123　清代宫廷木版插图，《耕织图》插图，康熙殿版



图124　清代宫廷木版插图，《授衣广训》，清嘉庆(1808年)内府刊本



图125　现代插图，《西游漫记》插图，张光宇画



图126　现代插图，《神笔马良》插图，张光宇画



图127　现代插图，《神笔马良》插图，张光宇画



图128　现代插图，《孔雀姑娘》插图，张光宇画



图129　现代插图，《白蛇传》插图，祝大年画



图130　现代插图，《红楼梦》插图，祝大年画



图131　现代插图，《阿诗玛》插图，黄永玉画

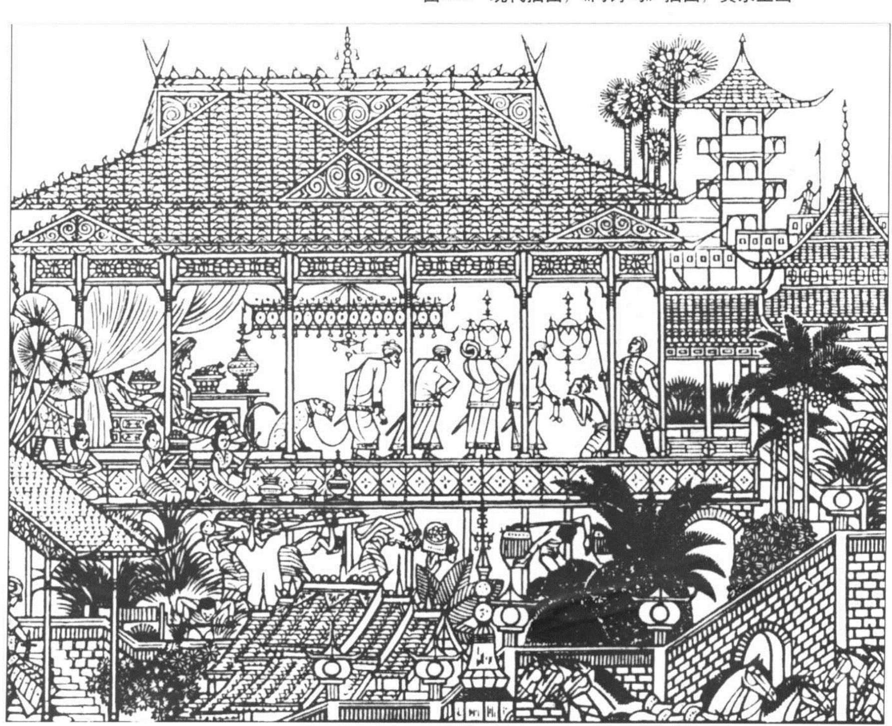


图132　现代插图，《葫芦信》插图，黄永玉画


图133　现代插图，《铸剑》插图，夏同光画


图134　现代插图，《阿Q正传》插图，丰子恺画


图135　现代小说插图，《红旗谱》插图，黄胄画


图136　现代插图，《三国演义》插图，陈全胜画

参考文献

潘天寿. 顾恺之. 上海：上海人民美术出版社，1961
郑振铎. 中国古代木刻画选集. 北京：人民美术出版社，1985
李际宁. 佛经版本. 南京：江苏古籍出版社，2002
《古本小说丛刊》编委会. 古本小说丛刊 .北京：中华书局，1988—1991
孙楷第. 中国通俗小说书目. 北京：人民文学出版社，1982
孙楷第. 日本东京所见小说书目. 北京：人民文学出版社，1981
鲁迅. 中国小说史略. 北京：人民文学出版社，1923
傅惜华. 中国古典文学版画选集. 上海：上海人民美术出版社，1981
周芜. 日本藏中国古版画珍品. 南京：江苏美术出版社，1999
周芜. 金陵古版画. 南京：江苏美术出版社，1993
周芜. 武林插图选集. 杭州：浙江人民美术出版社，1984
周芜. 徽派版画史论集. 合肥：安徽人民出版社，1983
周芜. 建安古版画. 福州：福建美术出版社，2000
《古本小说丛刊》编委会. 中国古代小说版画集成. 上海：汉语大词典出版社，2002
《古本小说丛刊》编委会. 古本小说丛刊. 北京：中华书局
瞿冕良. 中国古籍版刻辞典. 济南：齐鲁书社，1999
周芜. 中国古代版画百图. 北京：人民美术出版社，1982
周芜. 中国版画史图录. 上海：上海人民美术出版社，1983
周芜. 中国美术全集（版画卷）. 北京：人民美术出版社，1985
郑振铎. 古本戏曲丛刊. 北京：中华书局，1954—1988
刘国钧. 中国书史简编. 北京：高等教育出版社，1985
郑如斯，肖东发. 中国书史. 北京：书目文献出版社，1987
张国标. 安徽版画艺术. 合肥：安徽美术出版社，1991
郑振铎. 中华文明史. 石家庄：河北教育出版社，1989
郑振铎. 中国古代科技史纲. 北京：中国青年出版社，1978
中国佛教协会. 中国佛教. 北京：知识出版社，1980